

المحامي



العدد السابع • يوليو ١٩٩٣



■ إنهم يقتلون الشعراء
أحمد عبد المعطي حجازي

■ الرطانة والخزرة «نقد»
لطفى عبد البديع

■ أناشيد أيزيس «قصيدة»
إلياس لحود

■ البسطن «قصة»
سلوى النعيمي

في شتى اللحظة التي
يصير فيها المتعة انفجاراً في الرأس

المظاهر جاووت

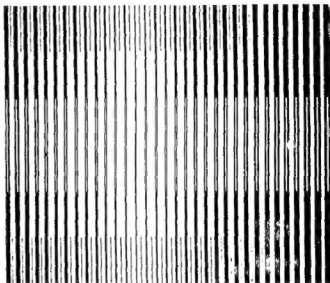
شال الإرهابيون في الجزائر

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

Organization of the Alexandria
Library Association
Library Association
Library Association

أحمد عبد المطلب حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

سليمان فياض

نجوى شلبى

المشرف الفني





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإسراع خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا - قطر ٨ رويالات قطرية - البحرين ٧٥٠ فلسا - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ دينار - السعودية ٨ رويالات - السودان ٢٢٥
آريشا - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - ليبيا ٢٠ درهما - اليمن ٣٠
ريالا - ليبيا ٨٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيعة - غزة
والقصة ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ بنسا - نيويورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيه مصري شاملا البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٢٦ - تلفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

المن : جنه واند

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلة

السنة الحادية عشرة • يوليو ١٩٩٣ م • محرم ١٤١٤ هـ

هذا العدد

- الجدل الدائم بين المرء والجماعة ... فاروق عبد القادر ٢٥
ديستوبيسكي وجريمة قتل الأب سيجورد فرويد
ت : شاكز عبد الحميد ٣١
أمبيرتو إيكو والرواية الدولية باسكال كازانوف
ت : ريشار جاكسون ٣٦
حوار الثقافات والتطور مني أبو سنة ٣٨

■ المتابعات :

- تكريم الرواد وثق الشباب هناء عبد الفتاح ١١١
الكومبيوتر و الشعر القديم سمير إبراهيم ١١٧
في العيد القومي للثقافة عبد الوهاب دارة ١٢٠

■ المكتبة العربية :

- على قنديل يضاء من جديد علي عفيفي ١٢٢

- جولة إبداع : ١٢٧

■ الرسائل :

- أول تكريم رسمي للشعر الأمريكي الأسود
«نيويورك» أحمد مرسى ١٢٨
معرض ماتيس

- في قاعة المحكمة «موسكو» ... أنور محمد إبراهيم ١٢٥
وداعا كامرون «مغريده» لوث جازنيا كاستليون ١٢٨
حول مهرجان جرونويل التاسع

- للمسرح الأوروبي «باريس» ١٣١

- تونس تراهن على الثقافة العربية «تونس» ١٣٤

- إصدقاء إبداع : ١٣٦

- إنهم يقتلون الشعراء أحمد عبد المعلى حجازي ٤

■ الشعر :

- أشعار الطاهر جاوريت
ت : أ. ع. حجازي ٤٧
أناشيد إيزيس إلياس لحود ٥٤
حفريات محمد سليمان ٧٧
لماذا يفسد الزاد ؟ محمود العترين ٨٩
فواصل الغبطة المشتتة محمد حلمي الزريشة ٩٨
الكنوب ، الماء ، رؤية سيكويائية ، .. عبد العظيم ناجي ١١٧
غرفة ، محطة ، حديقة عبد الكريم الكاسد ١٢٦
صباح محمود نسيم ١٢٩

■ القصة :

- الفتخ محمد البساطي ٥٠
البطن ساري للنعيمي ٧٣
الزائر مصطفى أبو النصر ٨٤
بريد حربي رجب سعد السيد ٩١
الأميرات نصار عبد الله ١٠٢

■ الفن التشكيلي :

- كهنات عمرجهان ماجد يوسف ٩٨
(مع ملاحظة بالألوان لأعمال الفنان)

■ الدراسات :

- الطرائة .. والفنزية لطفي عبد البديع ٨
التطور ورجل الشارع مراد وهبة ١٩

إنهم يقتلون الشعراء

كان « الطاهر جاوروت » شاعراً وروائياً يكتب بالفرنسية . لكنه كان مثقفاً عربياً بأعمق معنى للكلمة . ليس فقط لأنه كان جزائرياً ينتمى لهذا البلد العربي العظيم الذي ضحى بمئات الآلاف من شبابه وشيوخه ونسائه وأطفاله ليظفر بحريته واستقلاله ، بل لأنه أدرك أيضاً أن الحرية لا تتحقق برحيل المستعمرين فحسب ، وأن الاستقلال ليس مجرد راية ونشيد . الحرية خروج كامل من كل قيد منظور أو غير منظور يعطل العقل ويشل الإرادة . والاستقلال استعادة لطاقة الخلق الإلهية ، وتجدد بشرى دائم يحفره الأمل وينظمه الشعور العميق بالمسئولية .

عندما حصلت الجزائر على حريتها عام ١٩٦٢ كان « الطاهر جاوروت » لفلان فى الثامنة من عمره ، ينتظره هو وجيله هذا الدور الذى لا تكتمل بدون الثورة ، ولا تكون الحرية بدونها إلا شكلاً جديداً من أشكال الطغيان .

لقد أصبح على الجزائريين الذين تحرروا ، من القيود الأجنبية أن يتحرروا أيضاً من القيود الداخلية التى تمثلت فى حكام أفراد جعلوا الاستبداد شرطاً للتقدم ، وفى تيارات

رجعية لا ترى وجهها الاصيل إلا في الماضي الميت ، فهي حرب على العصر بكل قيمه ومطالبه وشروط الحياة فيه . حرب على المرأة الحرة والرجل الحر والطفل البريء ، حرب على العلم والمستقبل .

وقد تصدى « **الطاهر جاووت** » لهذين الخطرين بشجاعة فائقة ، وشعور بالمسئولية عظيم فهو عدو للعقلية المكتنية والاستبداد السياسى . كما هو عدو للرجعية الفكرية ، والتعصب الدينى ، والتمييز العرقى . وما أفدح المواجهة حين تكون بين الشاعر وبين هؤلاء الأعداء !.

كان هذا الشاب الوسيم يناضل وليس من ورائه سند . كان يناضل بقوة يستمدّها من المستقبل . في خيال رائع تسكنه جزائر أخرى . رجال ونساء احرار ، وأطفال سعداء ، أشعار وأغان ورقصات حميمة ، فتيات ، وفتيان عشاق تحت ظلال خضراء ممّدة يناغون اطفالاً لم يولدوا بعد .

وقتلته الفئة الباغية . قتلته الخفراء الحقراء التي قتلت جارتها **لوركا فى أسبانيا** ، و**فرج فودة فى مصر** ، و**حسين مروة فى لبنان** .

الثورة إذن فى الجزائر باقية مستمرة . فليس « **الطاهر جاووت** » إلا الابن البار للعربى بن مهيوى ، وليس قتلته إلا الخلف الشرير للجنرال **ماسو** ، و فرقة من الزبانية الجالدين !

وكما لم تكن الجزائر وحيدة فى معركة التحرير فهي ليست وحيدة فى معركة التنوير والديموقراطية . إن الظلمة واحدة والنور واحد ، وبينهما الشفق المتفجر من جراح الشهداء وروداً يانعة .

عن الطاهر جاووت

● ولد الطاهر جاووت في يناير ١٩٥٤ بازفون من ولاية تيزي اوزو .

● رحل مع والديه إلى الجزائر العاصمة حيث اكمل دراسته العالية ، فحصل على الليسانس في الرياضيات ، وعلى دبلوم في الصحافة .

● بدأ الكتابة في حوالى العشرين من عمره ، فالتحق بمجلة « الجزائر الأحداث » الأسبوعية مشرفاً على الصفحة الثقافية ، وكان يكتب أيضاً لمجلة « أحداث الهجرة » التى تصدر في باريس ، والمجلتان تحرران باللغة الفرنسية .

● في يناير هذا العام شارك في تأسيس مجلة « القطيعة » الأسبوعية وأصبح مديراً لتحريرها .

● أصدر مجموعتين شعريتين « قصائد » و « القوس حامل الماء » وفى الصفحات التالية من هذا العدد مقتطفات من المجموعة الأخيرة

● فى عام ١٩٨٤ أصدر روايته « الباحثون عن العظام » . وفى عام ١٩٩١ أصدر روايته « العسس » التى حصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط . العام نفسه أصدر روايته الثانية « اكتشاف الصحراء » وفيها يعيد قراءة التاريخ القومى من خلال بطله الرحالة ابن تومرت الذى يتنقل بين الماضى والحاضر ، فزراه فى مدن الشرق القديم وزراه فى باريس يبحث فى أحيائها وشوارعها يبحث عن مواطنيه الضائعين . أما روايته الأخيرة « العسس » فقد صدرت عام ١٩٩١ وحصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط .

● لم يُترجم شىء من أعماله إلى اللغة العربية . وقد أصبحت هذه الترجمة مطلباً ملحاً الآن .



الרטانة . . والخزرة!

وليست قصائد الشعر الجديد مثل ظباء خراش إذا
لهان الخطب وخفت المحنة ولكنها بالقنابل الموقوتة أشبه
تنتظر الانفجار لساعتها فى المذبذب والأبرياء على حد
سواء .

ثم يأتى بعد هذا السؤال سؤال ثان : هل بلغ القوم
من صنيعهم مايرجى له من سداد ، والترجمة كما يقول
الطليان ~ خيانة فضحتهم لغتهم بما بين اللفظتين من
جناس عجيب .

وقد نمضى إلى ما هو أبعد من ذلك فنقول مع القائلين
إنها تحويل على ما يؤخذ من النحو التوليدي ثم مما
تقتضيه نظرية اللغة الكليةء عند أرباب الفمولوجيا
فيكون معنى ذلك تحويل مقولات معينة للغة من اللغات
إلى مقولات اللغة الأخرى . والسؤال الثالث والأهم أين
نحن من هذا كله : أى أين عربيتنا وشعرنا من

هالتي حين وقع بصرى على « إبداع » ما توجت به
صفحاتها من عنوان يصيح « شعر العالم اليوم » لأن
معناه فى عصر الفضاء كرنفال لشعر الأولين والآخرين
من أمم الأرض والسماء .

غير أن الإنسان لا يملك إلا الإعجاب بهذه الفاعرة
الرائعة التي تتيح لقراء العربية الوقوف على شعر الآخر
كما يقول الوجوديون ، وويل لنا من الآخر الذي يطاردنا
ونطارده ويضيق علينا الخناق فى كل شيء حتى فى
الشعر . غير أن الإنسان لا يسعه أيضا وهو يقف على
هذا الخضم الهائل من الشعر الذي لا أول له ولا آخر إلا
التساؤل : هل أحسن القائلون على الترجمة الاختيار ،
واختيار المرء كما يقال جزء من عقله ، وإن كنا قد نذكر
مع ذلك ونحن نضد قول القائل :

تكاثر الخبساء على خراش
فما يدري خراش ما يصيد

إنجليزيتهم وشعرهم وفرنسيستهم وشعرهم إلى آخر ما هنالك من ضروب الشعر واللغات .

أسئلة لابد منها درءاً للقطيعة بين من يقال لهم عنندا «المبدعون» وبالحال من كلمة نرجسية لها دلال ومن كتب عليهم أن لا يجنوا من أخلائهم الأعداء إلا الشوك والحنظل .

وأنا لأخفي إشفافى على القائمين على المجلات الأدبية ، وأشماط كيف يصنعون وهم يتخيرون بين ما يسوغ نشره وما لايسوغ وفيه العجر والبجر وهم وأخلائهم فى حلبة امتلات بالصم والبكم الذين يريدون أن يتصايحوا ولايقدرن .

فهل من سبيل إلى أن ينفذ من مغامرة « إبداع » شعاع يخترق الحجب والظلمات ويدل ولو بالإبهاء على طريق للسير فى هذه الظلما ؟

ولايطامن من هذه المغامرة ما التاثت به العربية فى مواضع غير قليلة من رطانة خرج معها الشعر لا أقول يمشى على عكازين حتى لا اغضب المترجمين الأفذاذ وقد بلوت الترجمة وعرفت أهوالها ولكن أقول يمشى على أربع وقد كان يمشى على رجلين مهما كان فيهما من قبح فهو قبح جميل على كل حال إن صبح أن يوصف القبح بالجمال .

ومع ذلك فليس مع الشعر الجديد جمال لأنه ودع الجمال منذ شاء أن يبلغ المحال ومذ ركب الشاعر الصنعب ، وظن أنه يقدر على ما لا يقدر عليه سواء فلم يلبث أن سقط عنه قناع الكاهن القديم وتساقطت معه اللغة الشعرية فى تخيلات ميتافيزيقية تقف على أطلال

من الكهنوت البائد والمراوغة الخبيثة التى لاتسلم من الترهات والأباطيل .

على أن هذه اللغة ليست من قبيل النبت الشيطانى بل هى ربيبة الأزمة الروحية المعاصرة أزمة الإنسان وأزمة التضخم اللغوى الذى اغرق البشر فى طوفان من اللغة الزائفة والأكاذيب تتراعى إلى الاسماع والأبصار من وسائل الإعلام الجبارة صباح مساء ، ولم تنج منها الآداب والفنون وغيرها من ثمرات القرائع والمقول ، ويونيسكو وهه كاتب ؛ والكاتب سيد اللغة وخادما ، شاهد على ذلك فمما قاله : « الكلمات لم تعد كلمات ، الكلمات لم تعد تقول شيئا ، ولاوجود للكلمات التى تصلح للتجارب العميقة ، وكلما حاولت أن أشرح ما يخلج به فكرى عن فهمى لنفسى » .

ومسرح العبث أو اللا معقول الذى بلغ به يونيسكو حد الصمت تبلورت فيه صورة الإنسان الحديث ، والشخصيات الأربع فى مسرحية (فى انتظار جوى) لاتبعت من مؤلف وإنما تبحت عن مفسر ، قد لبست مرقعات التمسها المؤلف عند الجوبيين وفى نماذج فرويد وأدلى ويونج والإنسان الإدارى المتعاش للسلطة ، ووجود الذى تنتظره هو الإنسان الذى تفقر إليه لكنه لن يأتى لأنه لا يوجد من حيث هو صورة أوفكرة .

ويمكن أن يقال إن لدى هذه الشخصيات وسائل الإنسان ولكن يعوزها أن تكونه إذ تفقر إلى وسيلتها الذاتية ، والتجرد من الوسائل - على مايقوله برجسون - كثيرا مايؤول إلى شيء يدعو إلى السخرية ، ولذلك حق لها أن تكون شخصيات لمخرجين .

الذى أدخل على علم من أعلام الشعر الحديث في أمريكا اللاتينية ربما يكن قد تقدم به زمانه فلم يترجم له الكاتب شيئاً إلا أن ذلك لايسوغ له أن يتجاهله ويكتفى بذكر اسمه بين أسماء غيره من شعراء أمريكا اللاتينية وإعنى به شاعر شيلى الأكبر فنسنت هو يديرو (توفي سنة ١٩٤٨) الذى ذهب بلقب أبى الخلفية (من الخلق) ، وقد كتبت عنه فى غير هذا الموضع وكان فى طليعة شعراء اللغة الأسبانية الرواد فى الآداب الأوربية لاختراعه شعراً محافيه بعصاه السحرية العالم الحقيقى وأقام فى مكانه عالماً آخر مثالياً من صنعه ، إذ الشعر عنده خلق مطلق ، وسبيله إلى ذلك تجريد الأشياء من وجودها الحقيقى ومزجها بوجود آخر .

أجمل مافى شعره فلكه المجازى والطيران والرحلة وماعادها من سماء ونور وأجنحة وطائرات . وذات مساء أخذ مظلة والقى بنفسه فى أجواز الفضاء قال : عند ذلك أخذت مظلتى تهوى ، وتلك قوة جذب القبر المفتوح . وجعل يهوى إلى الأعماق التى ينتظره فيها الموت ، ثم سال متعجباً : أيتها العدالة ، ماذا فعلت بى ، أنا فنسنت هو يديرو ؟

والملك الساقط يتصدى الفضاء أثناء سقوطه اللا نهائى من موت إلى موت ويشكل الكون بأشكال شتى فى خلق مجازى لا ينتهى

ومن الشعراء الذين دخلهم الضيم أيضاً الشاعر الإيطالى پيپر پاولو پارولفى . فما قيل عنه لا يغنى شيئاً فى بيان شعره الذى لا تفرى العبارة العربية التى ترجم إليها للأسف بقرائنه واللغة الإيطالية مليئة

ثم ماذابقى ليمثل على المسرح بعد تدمير صورة الإنسان ويعد أن ال إلى خليط عجيب من البستانى القزم وخيال الإنسان ؟ الأسماك والقنار والذة والام ثم القلب، وما كانت المسرحية لتأتى إلا على هذه الصورة ، فما دام الإنسان قد ال إلى ما ال إليه لم يبق له من جانب يظهر به على المسرح إلا جانب الممثل .

وإذا كان يحق للروح الإنسانى أن يعيد خلق الحقيقة وعياً وتمثيلاً لما هو موجود فمن السائغ له أيضاً أن يتعامل هذا الضرب من اللامعقول .

واللاطبيعية واللامعقولة كلتاهما مسلك يتسق مع النزوع إلى الاختراع فيما وراء الحس والتجربة ، وقد طالما وجد الإنسان نفسه ملقى بعيداً عن حدودهما يستهويه اللا عالم بقدر مايستهويه العالم القائم حوله ، وما أكثر الدواعى التى تسوغ له الفرار إلى التامل والرجوع إلى خلق المحال ، والحقيقة من شأنها أن تسلك سبلاً شتى من أفاق الفكر السحرى الذى يتيحها التعلق باللامعقول .

لقد كنا نود أن يهد الكتاب للشعر الذى ترجموه بشئى من هذه المعانى تكشف لنا عن روح هذا الشعر ولغته والكتابة الشعرية الجديدة بدلاً من إغراقنا فيما لا طائل تحته من التاريخ وقائع الحياة اليومية للشعراء ، فالعبارة بما له حكم الضرورة مما يدخل فى علة الوجود والفلسفة .

ولا أستطيع أن أنكر كل ماعن لى وأنا اطالع هذا المجموع لشا بطول بى الكلام . ولكن حسبنى أن أشير إلى أشياء بينها تدل على سائرهما ، من ذلك ، الضيم

بالموسيقى حتى يخيّل للإنسان أن الإيطاليين يغنون وهم يتكلمون .

وقصيدته (إلى أحد البابوات) عنوانها نرايمى من الطراز الأول لأنه نداه إلى ميت تلقى به الإضافة إلى عالم المجهول ، ولكنها ليست إضافة كسائر الإضافات لأن المضاف إليه فخم ضخم يعلو أصحابه على سائر البشر من خلق الله الذى يستمدون سلطتهم وهم على الكرسي الرسولى من عليائه .

ثم تمسك اللغة بتلابيبه لأنه يجهل أنه قبل أن يموت بأيام قليلة (وضعت المنية عينها على واحد فى مثل سنك) والخطاب إليه .

ولأندرى ماذا كان الأهمل لأن المعنى يحتمل أنها وضعت عينها عليه رحمة به وإشفاقا عليه من شقاء الحياة أى بقصد أو أن ذلك كان من غير قصد .

ثم تواصل اللغة العتاب الذى يبلغ مبلغ المحاكمة ، فهما من سن واحدة ولكنهما افرقا بعد عام الميلاد وهذا قانون الحياة ومن الافتراق كان التباين والتقابل فى القصيدة أى المصراع

فى العشرين كنت دارساً وكان هو عاملاً

هذه واحدة والثانية

كنت غنيا نبيلاً وهو عامل كادح

وتعود اللغة بهما إلى حيث يلتقيان فى حجر روما وقد أضاعها لهيب الشباب

ثم يتلاشى كل شيء إلا الجثة جثة زكيثو العجوز المسكين إذ تظهر قبل صاحبها كان الموت يسبق الحياة .

تملاً كان هائماً على وجهه فى

الشوارع المظلمة

عبر الأسواق

قدومه ترام قادم من سان پاولو

ساحباً إياه (ما اتبع ساحباً إياه هذه) على طول القصبان تحت أشجار

الذلب

وبقعة الدراما بعد ذلك تتلثم فى عبارات ركيكة نفر من الفضوليين يحدقون إليه (كذا وإنما يقال يحدقون فيه) .

فى صمت كان الوقت متاخراً وليس فى الشوارع خلق كثير (مكدا يقال عند ماهر شفيق)

واحد من أولئك الرجال الذين يدينون لك بوجودهم (الخطاب إلى البابا)

طلق ليصبح فيمن امعنوا فى الاقتراب

ابعدوا (يريد المترجم ابتعدوا)

يا أولاد القحبة (يريد يا أبناء القحبة)

وهكذا لايسلم زكيثو من بركات البابا حتى يمي

ميت |

وأخيراً وصلت عربة المستشفى كى تحمله بعيداً

(كذا)

بدأ العاطلون يتفرقون ولكن

قلة ظلت واقفة

لأملك إلا أن أقول : لاحول ولا قوة إلا بالله ، كلما وقع بصري على العاطلين هذه الا يعلم صاحبنا أن العاطل هو العاطل من الحلى ولصلى الدين الحلى كتابه العاطل الحالي وهو مشهور أم أنه يجرى على سنة التليفزيون حين يتوقف السلسل فتظهر على الشاشة نحن نأسف للعطل الفني وتنطق المذيع الحسنة بذلك وهي تبسم والصواب أن يقال : خلل فنى . أما صاحبنا ماهر شفيق فليبحث له عن كلمة أخرى فى القاموس والله الموفق .

ونسيت أن أقول إنه مما نغص على القراءة السطر السابق على هذا السطر .

وإذا كانت عربية المستشفى من أبطال هذه الدراما فإن صاحبة البار القريب الذى يقدم الوجبات الخفيفة

طوال الليل

بطلة أخرى إلا أنها تتكلم وقد عبرت عن المناسبة بعبارة موجزة كانها برقية أرسلتها إلى البابا فى عليانه خلافاً للعبارة التى ساقها الشاعر بالفاظه فى نفس المعنى ، ولا تخلو من إطناب ممل كأنه يشهد على نفسه بأنه ثرثار لأنه شاعر .

والأسطر الأخيرة من القصيدة هى أسطر المناسبة الحقيقية لأنها مأساة المعرفة :

بعد ذلك بأيام قلائل توفيت (بتاء الخطاب)

كان زكيته واحداً

من قطيعك البشرى الكبير الرسولوى

سكير عجوز فقير بلا عائلة ولا بيت

يهيم على وجهه فى الشارع ليلاً

ويعيش ما وسعه الجهد (تركيب قبيح)

لم تكن تعرف شيئاً عن ذلك كله كما لا تعرف شيئاً

عن آلاف الأشقياء مثله

وكل كلمة من هذه الكلمات تفيض بالدمع !

وقصيدة سوير ماركت من كالفورنيا من القصائد التى لا يمكن أن تكون إلا لواحد ممن كنا نسميهم قديماً أبناء العم سام مما لا يعرفه أبناء الجيل الحالى الذين شاهدوا أمريكا على عهد بوش فى جبروتها ويحاول خلفه بل كلنتون الرعديدي على ما نعتته صمافة بلاده أن يبقى على هذا الجبروت ولكن هيهات ، فقد حقت عليه كلمة التاريخ بعد أن تولى عن أبناء الجوسنة والهرسك فيما وعدم به أثناء الحملة الانتخابية .

ولهم الله بعد أن خذلهم إخوانهم من المسلمين حتى ساع لقائلهم أن يقول :

لو كنت من مازن لم تستحي إبلى

بنو اللقيطة من ذهل ، بن شيبانا

لكن قومي وإن كانوا ذوى عدد

ليسوا من الشرفى شىء وإن هانا

وقد يجوز أن أصحح البيت فأقول ليسوا من الخير بدلاً من ليسوا من الشر على ما قد يكون من تناقض

ولأنكون بذلك قد خرجنا عن نقد الشعر على مذهب التفكير لدريدا ومن تابعه من الأمريكيين وإن كنا أولى بذلك كما يظهر من كتابنا فلسفة المجاز لأن التفكير من مقتضاه إبطال المجاز والعكس صحيح وإلا فما هو اللوغوسينترزم الذي أقام دريدا الدنيا من أجله ولكن ما حيلتنا :

وزامر الحى لا يحظى بإطراب

ونعود إلى ما كنا فيه بعد هذا الاستطراق فنقول إن القصيدة أمريكية مائة في المائة لأنها تُوْرثُ الحيرة كالسياسة الأمريكية .

وربما لاح شيء من ذلك على صاحبها السين جنسبرج فهو يبدو في الصورة سانجأعلوه ابتسامة صفراء ويجمع بين رسغيه مسبعة يريد أن يزواج بينها وبين أصابعه

فالقصيد لا تخفى ما أ ل إليه والت ویتمان العظيم فقد صار بلا اطفال وحيداً نرى الطلعة (ونرى هذه لفظة كريمة مبتذلة) يتسكع بين اللحوم مصلقاً فى صبيان البقالة .

ثم يقول الشاعر سمعتك تسأل كلا منهم : من الذى قتل شرائع الفنزير ؟ .. ولا أدري من أين جاء المترجم أحمد مرسى بهذه العبارة ، هل هى حقيقة أو مجاز ؟ وإن كانت حقيقة ، فهل الشرائع تقتل ؟ وإن كانت مجازاً فما حقيقتها ؟

ثم هل يقال فى السؤال عن ثمن شيء ما هو سعر الموز وهى ركاكة لا تغتفر .

وأخيراً هل أنت ملاكى هل هى بتشديد اللام أو بتخفيفها ومعناها فى كلتا الحالتين مما لا وجه له :

وهمت على وجهى داخل وخارج رصات العلب الباردة (كذا)

مقتفياً أترك يتعقبنى فى خيالى مخبر المحل .

كلام مضطرب لا معنى له كيف يهيم داخل وخارج رصات العلب ؟ أما كان أولى للمترجم أن يحقق الترجمة بدلاً من المقدمات الطويلة والثرثرة فى الفورم أو القلب والحدائق والحدائق مما لا طائل تحته .

ويتساءل الإنسان وهو يتعجب ماذا جنى والست ویتمان حتى يكون هذا جزاءه ، ثم ماذا جنى جارسيا لوركا ؟ هل لأنه كان الشاعر فى نيويورك ؟

وكل ما فى القصيدة بعد ذلك أسئلة وراء أسئلة ليس لها من جواب إلا أن يكون رثاء للشعر الذى حمل لواءه والت ویتمان ، ورثاء لأمريكا الحب المفقودة (كذا) رحمة بالقرءاء أيها المترجم ! إلى أى شيء تقول المفقودة وإذا كان هذا رثاء فلماذا يقول قبل ذلك : المس كتابك ولحلم باوديساك فى السوبر ماركت وأشعر أنى أحقق .

وخير ما فى القصيدة هو هذا الاعتراف الذى يدل على تواضع ، ولكنه تواضع المتكبرين على طريقة الأمريكيين .

هل أن اللغة أن تخرج مرة أخرى من بين الأنقاض ؟

هذا ماتوحي به الكتابة الشعرية الفرنسية لا يست يوفنوا واجينى جيفيك وجان دوبان .

لكتابة أيف بونفسوا تبشر بالبعث (فنعناء) وهو
منوان القصيدة طائر ماكان له إلا أن يعود لأن حلقه أن
يعود ، ولتجسد له الشجرة بعد أن يقتل ما فيها من
أغصان الموت ، وبعد أن يجتاز قم الليل
ويعد أن يخوض الشاعر غمرات الموت يحمل بعض
النور ويصرخ صرخة المعرفة والوجود .

حملت بعض النور وبحثت

وكان الدم منتشراً في كل مكان

وكننت اصرخ وكننت أبكي بكل جسدي

و فن الشعر ، وجه مقطوع ينزعه الشاعر من
غصونه الأولى ليلتحم به السماء المنخفضة فلا يلبث
الوجه أن يتوهج وترتفع منه النار

و (حول غصن مثقلة بالثلج) ملحمة من ملامح
المعرفة الشعرية يجوس فيها الشاعر خلال الأغصان
المكسوة بالثلج وقد بعد العهد بالريح التي كانت تروّع
أوراقها وتنقل أشتات الضرب

من غصن مكسو بالثلج إلى غصن في هذه
السنوات التي مسرت دون أي ريح تروّع
أوراقها

تنقلل أشتات الضوء

عبر اللحظات كما تتقدم في الصمت

ثم يأتي بعد ذلك تساؤل :

إن كان هناك عالم مازال موجوداً

أو أننا نجني بايدينا المبتلة

بللوراً من الواقع بالغ الصفاء

وماذا بعد أن تنتثر الألوان تنادي مما هو أبعد من
الشمرة إلا أن يظهر الحلم الذي يمحي أقل مما تمحي
الرؤيا والطريق .

والسماة أيضا لها سحب والسحب بنت الثلج ، وإذا
استدار نحو الطريق فسيجد النور نفسه والسكينة
نفسها .

إذا كان قد صبح ذلك فقد صبح أيضا أن الجمال
صعب يكاد يكون أحجية تعود دائما لتندرب على فهم
معناها الصحيح على حافة حقل من الزهور تغطي
أنحاء صفائح من الثلج .

واوجيني جيفيك في (مدينة) ينثر الليل وامتداد
المنازل والحوانيت والنوافذ ثم المصابيح

كان يمشي في شوارع ما

الليل وامتداد منازل وحوانيت

ونوافذ ، امتداد الحائط والمعدن أحيانا

كانت هناك مصابيح

ومن بعيد لسعيد

قليل من البشائر

ويتحاشاه العدم حين يصرخ في منتصف الطريق

صرخة الوجود

حدث بي في منتصف الطريق

بين مصباحين

أن صرخ

لكني مع ذلك أجد وأبحث أين

فاختبروني .

وقدم كاسطم جهاد الشاعر الأسباني خوسيه انخل بالنثه بفقرة استهلها بقوله : **بالغة الحداثة ايضا لدى بالنثه هذه السخرية من المؤلف أو الشاعر الذى ينصب نفسه مرجعاً أولى وأوحد للحقيقة .**

وبالغة الحداثة هذه رطانة لاتغتفر ولايعدها فى السوء إلا قوله فى عبارة أخرى : لكن أخيراً بلا أهمية ، لكن بلا عقد ولا استعارات ، وماينهض ضد الشاعر هنا (كذا) ليس الاستعارة بحد ذاتها كعنصر فى الكتابة الشعرية . وإنما ماينطوى عليه المجاز المجاني غالباً ومهما تكن براعته من كذب وسلطان زائف .

والعبارة على رداقتها قد تفهم إجمالاً على أنها وصية إلى الشعراء أن يكونوا بحيث لأيعبأ بهم وأن مايؤخذ على الشاعر ليس المجاز فى حد ذاته وإنما ما يشتمل عليه من كذب وزيف .

ولكن بالاستقصاء يظهر اللبس والخطأ ويخرج الكلام إلى ما يشبه الهلوسة . فكيف يقول الشاعر ماينهض ضد الشاعر هنا (كذا) ليس الاستعارة وإنما ماينطوى عليه المجاز إلخ ، فالاستعارة شيء ، والمجاز شيء آخر والاستعارة أخص من المجاز لأن المجاز تدخل فيه الاستعارة كما تدخل فيه صور المجاز الأخرى ، وهو المجاز المرسل فيما الذى يراد من هذا وذلك ، وماذا وراء هذا الكلام ؟

ثم مامعنى تحيته بعد ذلك إلى انطونان ارتو ، وأين تقع من سائر شعره ؟

لقد أشار المترجم فى ذيل الفقرة التى قدمناها إلى شيء من ذلك وكأنه أمر يريد عرضاً عن غير قصد إذ يقول : **ويلاحظ القارئ (كذا) كيف يستعير بالنثه فى تقاويم ، مقولة معروفة لارتو «الآب خنزيرة» (من الخنازير) لينميها ويلخذ بها لحسابه فى هذا الاتجاه .**

وترجمة هذا الكلام الذى ختمه المترجم بلفة الفواتير تتضح من قطعة حياً فيها الشاعر (**انطونان ارتو**) تحية إجلال بقطعة عنوانها تقاويم قال فيها :

أولئك الذين لديهم نقاط استدلال فى الفكر ، غيت فى جهة معينة من الراس ومناطق محدودة من الدماغ ، جميع أولئك الذين يتحكمون بلسانهم والذين تتمتع الكلمات فى نظهم بمعان ، والذين يعتقدون أن شمة أعالي فى الروح وتيارات فى الفكر ، أولئك هم روح العصر ، والذين منحوا أسماء لتيارات الفكر هذه ، وأنا أفكر هنا بأعمالهم المحددة وبهذا الصرير الآلى الذى يبعث فكرهم فى جميع الاتجاهات

— هؤلاء جميعاً خنازير

هل هذا الكلام ؟ إنها ليست رطانة الترجمة وحدها ولكنها رطانة فكرية تتمثل معها الألفاظ وتشكو الضيم والخذلان .

ونعود فنسأل : اليس من حق القارئ العربى أن يعرف الوجه فى هذه التحية ؟ ولماذا خص **بالنثه (انطونان ارتو)** بها دون سواه ؟

والعجيب أن كاسطم جهاد هو الذى ترجم من قبل مقالاً لدريدا عن ارتو عنوانه **«مسرّح القسوة وحدود**

وإذا قلنا إنها حقيقة تناافت مع ما سبقها من عبارات تشيد بالشعراء وترفعهم إلى أعلى الدرجات .

قد يكون في تفكيك النص نجاة له وملاذ ، ولكن التفكيك لا يبرئه من التناقض الذي يلذ للقيم أن يلتمسوه كلما عن لهم ذلك وأنا لأريد أن التمس مفرجاً للشاعر أو لشعره لأن ذلك لايعينني بقدر ماتعيني الكتابة الشعرية .

ولفظة **الخنازير** هي مفتاح هذه الكتابة ، وإن كنت لأدري كيف تأتي لها ذلك ، فنحن لانعلم عن الخنزير إلا ما يذكر في سياق تحريم لحمه بنص القرآن .

وقد اغرائني ذلك باستقصاء أموره وأحواله فرجعت إلى كتاب **الحيوان للدميري** فرايت عجباً ، فقد جاء فيه أن كنيته **ابوجهم** و**أبو زرعة** و**أبودلف** ، وهو يشترك بين البهيمة والسبعية ، فالذي فيه من السبع الذئب وأكل الجيف ، والذي فيه من البهيمة الظلف وأكل العشب والعلف ، وهو يوصف بالشبق حتى أن الأنثى منه يركبها الذكر وهي ترتج فريماً قطعت أميالاً وهو على ظهرها ، ويرى الأرسنة أرجل ، فمن لايعرف ذلك يظن أنه في الدواب ماله ستة أرجل ، والذكر منه يطرد الذكور عن الإناث ، وربما قتل أحدهما صاحبه وربما هلكا جميعاً ، وإذا كان زمن هيجان الخنازير طامطاً رويسها وحركت أذناها وتغيرت أصواتها ، وتضع الخنزيرة عشرين خنوصاً وتحمل من نزوة واحدة ، والذكر ينزو إذا تمت له ثمانية أشهر والأنثى تضع إذا مضى لها ستة أشهر ، وفي بعض البلاد ينزو الخنزير إذا تمت له أربعة أشهر ، والأنثى تحمل جرابها وتربيها إذا تمت لها ستة أشهر

التفصيل، ضمنه كتابه الكتابة والاختلاف لدريدا وهو مما يذكر له بالتقدير ، وإن كانت ترجمته لرداها تحول دون الانتفاع به والتحويل عليه في فكر دريدا .

فتحية بالتحية إلى ارتوي هي تحية لمن كان همه إبطال مفهوم المحاكاة في الفن ، وإبطال الجمالية الأرسطية التي تعرفت ميتافيزيقا الفن الغربية على نفسها فيها ، ليس الفن محاكاة للحياة ، بل الحياة محاكاة لبدا متعال يضعنا الفن في تواصل معه .

فلم يبق إلا اللغة هي الموئل الأول والأخير ويكون ما ساقه بلفظه بعد ذلك حوالية من حوليات التاريخ الشعري ، وسهل للشعراء به يعرفون ، وعليه يعمل في أخبارهم ، وأحر ما يعرفون به أنهم خنازير.

وكان هذا سؤال عن الماهية الذي لايمكن تجاوزه ولكنه لايمكن أيضاً أن يساوي معنى ما تقدمه من نعت وصفات ، وإلا فكيف يمكن للخنازير أن تكون (لديهم) نقط استدلال في الفكر أعني في جهة معينة من الرأس ، وكيف (يتحكمون) في لسانهم وتأخذ الكلمات في (نظرهم) معانيها / وكيف (يؤمنون) بما في الروح من علو

وكيف يكونون روح العصر وكيف وكيف ، هذا هو الإنشكال الذي لم يجشم الكاتب نفسه عناء النظر فيه لبيان دلائل ومغزاه .

إن قلنا إنه استعارة حالت بيننا وبين ذلك الكتابة الشعرية التي تقدمت وتتضمن نهى الشعراء عن اللجوء إليها وإلى غيرها من صور المجاز حتى لايقعوا في الكذب .

الخبثية ، فكيف يمكن الجمع بينها وبين مايتبعج به
أرباب الشعر والفكر من القبض على ناصية البيان
والتحكم في اللسان والرقى في السماء حيث تسكن
الروح في الأعالي يضلون على تيارات الفكر الاسماء .

كيف يتفق ذلك والخزرة ؟ كيف يتفق واقتحام
مواطن الشبق والسفاد من غير احتراس ؟

الفكر والشعر صناعة المترددين ، وحرفة الذين
يحذرون أن تذهب هذه التسلية بهم كما حكى نيتشه عن
زرادشت إلى حدود الإتهاك .

هذه هي المعضلة أو المعادلة التي لايفنى في حلها
الالتفاف حولها بالصناعة الشعرية التي رفسعت الرياء
لأن غاية مايلفه اصحاب هذه الصناعة أنهم دجالون
أدعياء ، لم تسعهم الصناعة الشعرية وتمكن لهم في
أدب الخزرة فاحتالوا عليها بالمجازات والاستعارات
ولجأوا إلى الرمز والإيهام .

أما بلفظه فقد أعلنها صريحة لأمورية فيها حيث
وضع هذا بؤزاء ذاك فإحدى الجهتين لاوجود فيها لما
ينسب إلى الشعر والشعراء ، فلا نطق استدلال في الفكر
، ولاكلمات لها معانٍ ، ولا أعالي في الروح لأن كله كذب
في كذب ، وإنما الشأن للخنازير ، هذا الاسم الظاهر
الذي لايتحتاج إلى موصول .

والموت هو (درجة الصفر) في الكتابة الشعرية هند
بالفقه وهذا معنى القطعة التي تحمل العنوان (درجة
الصفر) يبيت الشاعر فيها رامي وبلوثر يامون أربع
مئات مئة المقمة يموتها الاثنان من غير أحزان كأنها

أوسبعة ، وإذا بلغت الأثنى خمس عشرة سنة لاألد ،
وهذا لنجس أنسل الحيوان ، والذكر أقوى الفحول على
السفاد وأطولها مكثا فيه ، يقال أنه ليس لشيء من ذوات
الأنثياب والأذئاب مالمالخزير من القوة في نابه حتى إنه
يضرب بنابه صاحب السيف والرمح فيقطع كل مالاقي
من جسده من عظم وعصب ، وربما طال نابه فيلتقيان
فيموت عند ذلك جوعاً لأنهما يمتعانه من الأكل ، وهو
مضى عض كلباسقط شعر الكلب ، وهو إذا كان وحشياً
ثم تأمل لايقبل التاديب ويأكل الصغيات أكلا ذريعاً ولا
تؤثر فيه سمومها ، وهو أروع من للشطب ، وإذا جاع
ثلاثة أيام ثم أكل سمن في يومين وهكذا تفعل النصارى
بالخنازير في الروم يجيعونها ثلاثة أيام ثم يطعمونها
يومين لتسمن ، وإذا مرض أكل السرطان فيزول مرضه ،
وإذا ربط على حمار ربطاً محكما ثم بال الحمار مات
الخزير .

وعن عجيب أمره أنه إذا قلعت إحدى عينيه مات
سريعاً وفيه من الشبه بالإنسان أنه ليس له جلد يسلم إلا
أن يقطع بما تحته من اللحم . والسؤال الذي ينبغي أن
يسأل عنه بعد ذلك ماالوجه في تسمية (بلخثه) من
ذكرهم من الذين لديهم نقاط استدلال في الفكر ومناطق
محدودة من الدماغ والذين يتحكمون في ألسانهم وتمتع
الكلمات في نظريهم بمعانٍ ويعتقدون أن لغة أعالي في
الروح إلى آخر ماذكر خنازير ، كيف يشير إليهم بأنهم
جميعاً خنازير .

نحن نفهم بناء على ماقدمناه من أمور للخزير أنه
يصبح أن يكون نموذجاً للفسوبرمان في فنون الشبق
والسفاد وكل مايمكن أن يخطر على البال من الفرائز

واللعنة أيضا على من يتلفظ بهذه الكلمات إذا لم تكن تخفى غير ميت .

وبعدما يموت رامبو ولوثريامون .

هذا هو شطر الحقيقة ، والشطر الآخر أن شعراء الأغصان يكسسون بلسانهم الكاذب سلام حزية .

ويموت رامبو ولوثريامون للمرة الأخيرة .

والسلام بعد ذلك لفتيان الأرض .

لحظة الميلاد ، والميتة الثانية يموت فيها رامبو بعد الانفجار الغامض لإشراقات ويموت لوثريامون حتى لايقترأحد أن يلمح وجهه ، والميتة الثالثة يموتان فيها معا وليس بعد موتهما إلا السؤال : انقدر أن نبقى بعدهما أحياء ! ولأجواب على ذلك إلا اللعنة على من يواصل الموت في حياته ، ولايوصل الموت في حياته إلا الإنسان الرخو الرقيق والمزين الذى جلده أوسع من جسده ،



التنوير ورجل الشارع

وقد ذاع استخدام مصطلح النخبة في الدول النامية بسبب التغير الاجتماعي السريع الذي تبلور في عملية التصنيع التي استلزمت قيادة جيدة فوسمت هذه القيادة بـ «النخبة» بيد أن هذه النخبة لم تكن واضحة المعنى . فقد قيل إنها الطبقة المتوسطة وقيل إنها «القيادات الثورية المثقفة» وقيل إنها «القيادات القومية» . وسواء قيل عن النخبة إنها هذا أو ذاك فإنها هي التي أدارت معركة النضال ضد الاستعمار، وكانت هذه الحركة تعني، عندها، التحرر من التبعية . بيد أن التحرر من التبعية لازمه العودة إلى التراث من غير إجراء نقد لهذا التراث في أبعاده الأسطورية، فبرزت الأصولية الدينية التي رفضت مقولة التأويل، أي رفضت أعمال العقل في النص الديني فتحشرت النخبة ظاهرياً، ولكننا ظلت مكيدة عقلياً . ولا أدل على ذلك من أنها عندما دعت إلى التصنيع كوسيلة جوهرية للتنمية جاءت نتائجها نافية

للتنوير في مقابل الظلمة، ورجل الشارع في مقابل النخبة . ومصطلح النخبة سابق على مصطلح التنوير ففي «قاموس اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر»^(١) ورد مصطلح Faire élite ويعني «أن نختار» . وفي قاموس تريفيو^(٢) (١٧٧١) فإن المعنى الأول لمصطلح «النخبة» هو ما يميز كل سلعة على حدة ثم انتقل هذا المصطلح في استعماله من مجال السلع إلى مجالات أخرى منها جماعات النخبة، نخبة - النبالة - . ومعنى ذلك أن النخبة تعني الجماعات العليا في المجتمع . ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن النخبة قد تصورها قديماً أفلاطون عندما ارتأى أن الفلاسفة وهدمهم هم القادرون على حكم الجمهورية . وتصورتها الديانة اليهودية في «شعب الله المختار» . ومن يومها ومعنى النخبة متنقل من مجال إلى آخر حتى أصبح موضوع تنظير عند باريتو Pareto .

للتنمية : ذلك أن التصنيع هو من ثمار التنوير، والتنوير يعني الاسطغان على العقل إلا العقل نفسه، من هنا مغزى عبارة كانط، وهو يقف عند قمة التنوير، «كن جريئاً في إعمال عقلك» . بيد أن النخبة، في الدول النامية اقتلعت هذه الجراة . واعتقد أن من بين عوامل فقدان هذه الجراة العقلية مردود إلى المفهوم الكلاسيكي للاستعمار وهو أنه إستغلال القوى للضعيف .

وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار :

من هو المولّد للآخر : القوى أم الضعيف ؟

وأي أن المولّد للقوى هو الضعيف . وعكس ذلك ليس بالصحيح . فلولا الضعيف لما وجد القوى . وإذا كان ذلك كذلك يلزم أن نكشف عن جذور الضعف ليس فقط عند النخبة، ولكن أيضاً عند من يقابلها وهو رجل الشارع . ذلك أن التنمية مسئولية الكل، والكل هنا هو المؤلف من النخبة ورجل الشارع . وحيث إننا قد أوضحنا ما نعنيه بالنخبة فعلياً أن نوضح ما نعنيه برجل الشارع .

إن مصطلح «رجل الشارع» ترجمة غير دقيقة للفظ الأجنبي Mass-Man ، فالترجمة الدقيقة هي «الإنسان الجماهيري» . وقد ورد اللفظ الأجنبي عند أورتيجا إى جاسيت في كتابه «تعمد الجماهير» ، والذي أدى بهذا الفيلسوف إلى الاهتمام برجل الشارع مردود إلى أنه هو الذي يتحكم في الحياة العامة في أوروبا في القرن العشرين . وهو مغاير لهذا الذي كان يوجهها في القرن التاسع عشر، ولكنه مع ذلك من إعداده وإنتاجه . وهذا هو مغزى عبارة هيجل «إن الجماهير تزحف» . ويرى

جاسيت أن زحفها خطر على الحضارة : لأن الجماهير بلا معايير . وحيث لا معايير حيث لا ثقافة . وحيث لا ثقافة حيث البربرية . وتعمد الجماهير يعنى بزوغ البربرية، ذلك أن رجل الشارع يرفض أن يبدى أسباباً لما يرتثيه، ولكنه يريد أن يفرض ما يرتايه . ومعنى ذلك أن رجل الشارع يعتقد أن له الحق في ألا يكون عقلاً، وأن يكون العقل، عنده، هو ألا عقل . ومن هنا تتخذ الحضارة، عنده، مفهوماً خاصاً، وهو أنها «تلقائية» وتنتج ذاتها بذاتها مثل الطبيعة . ومن هذه النجوة يتحول رجل الشارع إلى إنسان بدائي، والحضارة تصبح مرادفة للغة (٣) .

ومماثل لهذا المعنى ما ورد عند فلهلم رايبخ في كتابه «إنصت إليها الإنسان الضئيل» . والإنسان الضئيل هنا هو رجل الشارع . وهو مسئول عن خلق هتلر ثم الفوضوي لـ، بل هو المسئول عن قتل سقراط . يقول رايبخ موجهاً كلامه إلى هذا الإنسان الضئيل «أنت قتلت سقراط ... إذ اتهمته بأنه يحط من شأن أخلاق الضيرة . ولكن سقراط أيها الإنسان الضئيل، ما زال يحط من شأن هذه الأخلاق . أنت قتلت جسمه ولكنك عجزت عن قتل عقله . وأنت تواصل عملية القتل، ولكنك تقتل بأسلوب خسيس وخادم (٤)» .

السؤال الآن :

ما العمل مع رجل الشارع ؟

جواب رايبخ أن الإنسان العظيم، وهو المقابل لرجل الشارع، قد أخطأ مرتين : في المرة الأولى أخطأ عندما

ولكن السؤال :

في ضوء اية ثقافة تتحقق التنمية ؟

في رأيي أن ثمة ثقافتين : ثقافة الذاكرة وثقافة الإبداع . ثقافة الذاكرة تركّز على التراث كما هو من غير مجاوزة . أما ثقافة الإبداع فتدور على مجاوزة التراث، وهذه المجاوزة تستلزم نقد التراث . والتطوير هو الذي يسهم في إنجاز هذا النقد، ومن ثم في تفجير الإبداع . وحيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية ثمرة التطوير، فالإبداع، في هذه الحالة، يكون إبداعاً جماهيرياً Mass Creativity .

وإذا لم يتحقق الإبداع الجماهيري فمعنى ذلك أن ثمة عائقاً . وهذا العائق لا بد أن يكون مضاداً للتطوير . فما هو هذا العائق ؟

إنه ما أسميته «المحرمات الثقافية» . وقد حاول فلاسفة اليونان مواجهة المحرمات الثقافية . وكان على قمة هؤلاء سقراط . كان يصاور الجماهير في الأسواق من أجل الكشف عن هذه المحرمات فأثّهم بالفساد عقول الشباب وحُكم عليه بالإعدام . وإثر هذا الحكم هرب تلميذه أفلاطون من أثينا حيث تم تنفيذ حكم الإعدام . ولما عاد إليها بعد عدة سنوات امتنع عن الحوار مع الجماهير، وبشيد «أكاديمية» ووضع على مدخلها لافتة مكتوباً عليها «لا يدخل هنا إلا كل عالم بالهندسة» . ومن يومها والفلسفة معزولة عن رجل الشارع .

وفي عام ١٩٨٣ عقدت مؤتمراً فلسفياً ندواً في القاهرة بعنوان «الفلسفة ورجل الشارع» . وكان عنوان

أراد تنوير رجل الشارع لأنه ارتأى لدى رجل الشارع القدرة على التصحرر، وعلى الحفاظ على هذا التصحرر، وإخفاها في المرة الثانية، عندما سمح لرجل الشارع البروليتاري أن يكون سكتادراً (٥) .

ولكني أرى غير ما يرى كل من جاسنيت ورايخ، ذلك أن رجل الشارع أو الإنسان الجماهيري، في القرن العشرين، هو من إفراز الثورة العلمية والتكنولوجية . فهذه الثورة قد أفرزت ظاهرة يمكن تسميتها بظاهرة يطلق عليها باللغة الإنجليزية Mass وترجمتها الحرفية «كتلة» ولكن ترجمتها بتصرف تعني «الجمهور» فيقال مثلاً Mass Society أي مجتمع جماهيري، Mass Media أي وسائل إعلام جماهيرية Mass Culture أي ثقافة جماهيرية Mass Communication أي وسائل اتصال جماهيرية .

وقد تناول رايت ملز Wright Mills بالشرح والتحليل مصطلحي مجتمع جماهيري ووسائل اتصال جماهيرية فارتأى أن المجتمع الجماهيري يتلقى من وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذه الوسائل منظمة بحيث يستحيل على الفرد أن يكون له أي تأثير . وتشكيل الرأي محكوم بسلطات تتحكم في القنوات التي يراى فيها لتراى أن يتشكل في صيغة معينة . ومن ثم فالجماهير ليست مستقلة عن المؤسسات، بل إن معنى هذه المؤسسات يخترقون الجماهير، ويضعفون أية بادرة استقلالية في تشكيل الرأي العام . وهكذا تزداد الهوة بين النخبة ورجل الشارع، والنتيجة أزمة التنمية .

وقد فعلت الأمم المتحدة إلى هذه الأزمة فارتأت أنها مردودة إلى الاكتفاء بالاقتصاد كعامل محدد للتنمية فهدت إلى ما أسمته التنمية الثقافية .

والنص الثاني :

«إن هذه الاتهامات الجاهزة توجّه عادة إلى الفلاسفة حين يتناولون في تعاليمهم ما يدور في السماء وفي الأرض من غير إشارة إلى الآلهة»^(٦).

يبدو من هذين النصين أن ثمة علاقة عضوية بين ما يمكن تسميته بـ «العقل الرسمي»، أي عقل الدولة، أو عقل النظام الاجتماعي، «وعقل الجماهير» ، أو بين سياسة الحكام وثقافة الجماهير .

وابتداء من أفلاطون قل شأن إنسان الجماهير وكان هذا إيذاناً بصعود الدكتاتورية والطاغية . وقد عبر هتلر عن كل هذا حين شبه الجماهير بأمرأة تنتظر من يغازلها . ومعنى ذلك أن الجماهير تنقسم بالسمات الانثوية، وأن فعالها تتم من عقلية متخلفة وقد واکب هذا التحقير صدور كتاب جروسناف لوبون عن «سيكولوجية الجماهير» حيث يقول : إن الأفراد حين يتحولون إلى جمهور يتسمون بعقل جمعي «يحملهم على أن يشعروا ويفكروا ويعملوا بأسلوب مباين لأسلوب كل فرد على حدة إذا ما كان بمعزل عن الآخرين» .

ومن ثم نشأ تياران فلسفيان يدعيان هذا البتر بين الفيلسوف والجمهور، أحدهما يقوم على أسس أبستمولوجية ، وأعني به الوضعية المنطقية، والآخر يقوم على أسس أنطولوجية وأعني به الفلسفة الوجودية .

دعت الوضعية المنطقية إلى نظرية فحواها أن الفلسفة لا معنى لها : أي أن الفلسفة ، بحكم طبيعتها، لها تأثير عملي، ومن ثم فهي عاجزة عن التأثير في الجماهير . وقد نشأت هذه النظرية عند فييتجنشتاين حين أنكر المشكلات الفلسفية بدعوى أنها ليست علمية

بحسب «حادثة بتر في التاريخ» . والمقصود بالمادة إعدام سقراط عام ٣٩٩ ق . م . الذي كان سبباً في القطيعة بين الفلاسفة ورجل الشارع . وقد حاولت، في هذا البحث، الكشف عن السبب الحقيقي لإعدام سقراط فارتأيت أن هذا السبب يدور على محاولة سقراط إزالة القناع عن جذور الأوهام الهائلة حول معتقدات زائفة مهمل أن ذلك الطريق لنمو الإنسان نمواً كاملاً . وقد حاول سقراط أن ينجح هذه المهمة مع «الإنسان الجماهيري»، ومن هنا كانت خطورته .

ففي محاوره «أوطيفرون» يقدم لنا أفلاطون شخصية سقراط على أنها شخصية تنشغل بالإلهيات . فعندما يوجه أوطيفرون سؤالاً إلى سقراط عن الكيفية التي يُفسد بها الشباب يجيب قائلاً :

«إن المدعي يقول إنني شاعر أو صانع آلهة، وإنني مبدع لآلهة جديدة، ومنكر للآلهة القديمة» . ويرد أوطيفرون قائلاً «إن المدعي يعلم أن هذه التهمة تلقى استحساناً وقبولاً من العالم برمّته» . ومعنى ذلك أن الاتهام ينبغى أن يكون مقبولاً من العالم، أي من الجماهير . ولا أدل على صحة ما نذهب إليه من هذين النصين التاليين المنقولين من محاوره «أوطيفرون» .

النص الأول :

«في إمكان الإنسان أن يكون حكيماً، ولكن ليس من عادة الأثينيين أن يلتفتوا إلى هذا الإنسان إلا إذا بدا في بث حكمته إلى الآخرين» .

وأنها زائفة وهمية. وقد كانت هذه الفكرة هي المهمة لدراسة التحليل اللغوي التي تذهب إلى القول بأن الفلسفة مهمتها محصورة في نزع القناع عن الألفاظ اللغوية الكائنة في القضايا الفلسفية الكلاسيكية .

أما الوجودية فاستحوذوا لى أن اتخذ من هيدجر نموذجاً لها . وقد بدأ هيدجر فلسفته بتحليل الحياة اليومية في العالم، أو بمعنى أدق تحليل إنسان الجماهير المجهول، والجماهير السائرة في الشوارع وفي المصانع، وقد نظر إلى هذا الإنسان الأعلى أنه موضوع بحث نظري، ولكن على أنه مجرد آلة مستعملة . و أن هذه الآلة محكمة بجملة الآلات المستعملة . ولهذا فهو يرى أن الوجود - في - العالم هو وجود مستهلك في جملة الآلات.

وعندما أثار هيدجر السؤال التالي :

من هو هذا الملتزم والمنخرط في هذا العالم؟
كان جوابه : إنه إنسان الجماهير، الإنسان العادي غير المتميز، إنه الإنسان الذي تعثر عليه في الحياة اليومية . ومعنى ذلك أن وجود الإنسان يعني وجوده مع الآخرين، ولكن الوجود مع الآخرين يفرض إلى ظهور الطاغية، والوجود المزيف .

ولم يقديري أن الصورة التي يرسمها هيدجر لإنسان الجماهير على أنها صورة أنطولوجية، أي صورة تعبر عن كينونة هذا الإنسان وهويته، إنما هي « في الواقع صورة منقذبة من المجتمعات التكنولوجية .

صحيح أن قضية إنسان الجماهير هي قضية متازمة بسبب التطور السريع للتكنولوجيا الأجهزة التي تهدد

الجماهير بالبطالة، ليس فقط بطالة العمال بل بطالة المثقفين . ومن الملاحظ في السنوات الأخيرة أن هذه الأجهزة قد اتسع نطاق استخدامها . بل من الملاحظ أيضاً ارتفاع النبرة المنذرة بالنتائج الاجتماعية السيئة لتحويل المجتمع إلى مجتمع الكتروني . ومن ثم ظهرت قسمة ثنائية جديدة بين ما يمكن تسميته بمنظومات القرارات الآلية والمنظومات البشرية . الأمر الذي دعا وينر إلى القول « إعطوا ما للإنسان، للإنسان وما للأجهزة الإلكترونية للأجهزة الإلكترونية » .

ومعنى ذلك أن ثمة عالمين، أحدهما بشري والآخر الكتروني . وكما حدث مع نشأة العلمانية كحد فاصل بين ما هو ديني وما هو مدني يحدث مع نشأة الإبداع كحد فاصل بين ما هو إنساني وما هو إلكتروني . وفي عبارة أخرى يمكن القول بأن الإبداع هو النتيجة الحتمية ليزوغ العالم الإلكتروني . وهكذا يمكننا ملاحظة القسمة الثنائية وإحلال الأضداد محلها الأمر الذي يسمح لنا في النهاية بحل مشكلة «الإنسان» الكائنة في إنسان الجماهير، و «التفرد» الكامن في العام، و «الفرد» الكائن في المجموع .

ويبقى سؤال :

ما هي إذن مسهمة التنوير في نهاية القرن العشرين ؟

نزع القناع عن جذور عدم الإبداع، وهي مهمة قد تبدو سلبية ولكنها في النهاية إيجابية، إذ سيبرز منها الإنسان المبدع في إنسان الجماهير، أو «رجل الشارع» إن شئنا الاستعانة بما جاء في عنوان هذا المقال .

- 1 - Dictionnaire de La Langue francaise du Siexième Siècle .
- 2 - Dictionnaire de Trevoux (1771) .
- 3 - Ortega Y.Gasset.The Revolt of the Masses,Unwin Books, Londone,1969,3rd,pp.55-68.
- 4 - Wilhem Reich,Listen Little man,Penguin Books,1979,p.48.
- 5 - Ibid.,p39.
- 6 - Plato,Euthyphro,Trans.Jowett,Oxford,1903,pp.11-12.



الجدل الدائم بين الفرد والجماعة

قراءة فى قصص أبو المعاطى أبو النجا

ماهو مصرى)، عبد الله الطوخى ، فاروق منيب ،
صالح مرسى ، محفوظ عبد الرحمن ، صبرى
موسى ، علاء الديب . إن شئنا الاختصار على أهم
الاسماء فى القصة والرواية .

هذه الجماعة - يمكن القول - كانت تضم الإخوة
الأكبر لمن سيأتون بعدهم ، ويبدون نشر أعمالهم حول
منتصف الستينيات ، من الناحية الأخرى هم الأصغر لمن
سبقهم بسنوات قليلة : يوسف إدريس والشارونى
وفتحى غانم وسعد مكاوى .. إلخ . اختلفت بينهم
الخطوط والمصائر ، وتفاوتت أقدارهم فى أعمالهم
الإبداعية ، وكلهم اليوم قد قارب الستين أو جاوزها .

أبو المعاطى كاتب ليس غزير الإنتاج ، وليس قليل
كذلك ، فله : سبع مجموعات من القصص القصيرة :
« فتاة فى المدينة ، ١٩٦٠ » ، « الابتسامة

لست من القائلين بتصنيف المبدعين حسب الفهم
الساكن بان كل عقد يمثل جيلاً ، فهذا جيل
« الخمسينيات » ، وذلك « الستينيات » ، وصولاً إلى
« الثمانينيات » . الأمر - عندي - أقرب لنهر متدافع
الأمواج ، قد تتمايز موجة عن سواها ، لكنها تبقى نابعة
مما قبلها ، مفضية إلى ما بعدها ، متصلة بالمجرى
الرئيسى للنهر أوثق اتصال .

إحدى آيات فساد هذا التصنيف تلك الموجة التى
ينتمى إليها هذا الكاتب : (محمد أبو المعاطى أبو النجا)
بدأ الكتابة أول الخمسينيات ، ونشر أعماله حول
منتصفها ، وصدرت مجموعته الأولى مطلع الستينيات .
لم يكن وحده بطبيعة الحال ، كان واحداً من جماعة بدأ
أفرادها فى الاهتمام بالكتابة والإبداع ، والترديد على
منتديات القاهرة الأدبية - التى كان منها : سليمان
فياض ، بهاء طاهر ، غالب هلسا (ليس أردنياً قدر

والحقول ، ويجذب من كل مكان رجلاً ويأتى به إلى هذا الطابور . إن هذا الطابور قطعة من الشعب ، شريحة منه ، فيها كل خصائصه العظيمة والوضيعة على السواء .. » .

وجاء بناء القصة نموذجياً كذلك ، يقوم على ردة الملاحظة ، وانتقاء التفاصيل ، والانتقال السهل الحر من الداخل للخارج ، والانتقال السهل الحر كذلك من « اللقطات المستعرضة » إلى « اللقطات المقربة » كما يقول أهل السينما ، بمعنى أن يركز - فى لقطة - على حركة الطابور فى مجمله ، وتقدمه الذى يعنى تغير مواقع المشاركين فيه ، بعداً أو قريباً من الهدف الذى يتحرك نحوه ، وهو هذا الموظف القابع وراء النافذة التى يبدأ منها الطابور . وإليها ينتهى ، وفى لقطة تالية ينتقى واحداً من هذا الحشد ليتعرف إليه فى جمل قليلة كاشفة .

ومن حيث اختيار نماذج شخصيه ولحظات قصصه ، فإنه يعتمد إلى خبراته المباشرة ، وهى تتمثل - فى هذه الأعمال الثلاثة - فى مصدرين رئيسيين : الأول هو واقع القرية المصرية قبل ١٩٥٢ ويعدها مباشرة (قصص : حارس المقبرة - قرية أم محمد - حادثة الوابور - الرحيل - الناس والحقيقة ، بوجه خاص ، هذا الواقع نفسه سيكون موضوع روايته الثانية « ضد مجهول » ، التى تدور أحداثها فى القرية نفسها فى عامى ٥٣ - ١٩٥٤ .

و القرية التى يصورها لنا أبو المعاطى لها ملامح مشتركة ، أهمها ذلك الانقسام الطبقي الحاد بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، والحدود القائمة بين الفريقتين « رقيقة كالحرير لكنها صلبة كالقولا .. تسمح لكل

الغامضة ، ١٩٦٣ » ، « الناس والحب ، ١٩٦٦ » ، « الوهم والحقيقة ، ١٩٧٤ » ، « مهمة غير عادية ، ١٩٨٠ » ، « الزعيم ، ١٩٨١ » ، ثم « الجميع يربحون الجائزة ، ١٩٨٤ » . روايتا : « العودة إلى المنفى ، ١٩٦٩ » و « ضد مجهول ، ١٩٧٤ » .

وهذه مجموعاته الثلاث الأولى تصدر فى مجلد واحد ، بعد أن نفذت طبعاتها الأولى أو كادت . وقراءة هذه الأعمال معاً تضع قارئها أمام الموضوعات المترددة فى عالم الكاتب ، وطرائقه فى التعبير عنها معاً . ولعل أول هذه الموضوعات ، وما يمكننا اعتباره أظهر الملامح فى إبداعه ، هو تصوير العلاقة بين الفرد والجماعة ، بكل ما تتطوى عليه من تنويعات وتباينات ، وهو يبدو مولعاً بتصوير الحشود ، سواء كانت فى « السباق » أو « فى الطابور » : تلاميذ فى مدرسة ، أو ضاحكون فى قرية ، أو محتشدون فى ملعب ، أو متدافعون فى « الزحام » ، أو حتى سابلة عابرين ، يشكلون « دائرة غبار » حول الأم المجنونة وظلها . الناس دائماً طرف فاعل فى المعادلة : « الناس والحب » ، « الناس والحقيقة » ... إلخ .

وأفضل أعماله القصصية تأتى فى هذا السياق ، وقصة « الطابور » نموذجية هنا : اضطر الراوى لتجديد بطاقته ، فكان عليه أن يعرض - منذ الصباح الباكر - إلى أحد أقسام الشرطة ، يضمن إلى الواقفين فى الطابور . من الثامنة حتى الثانية وهو يرقب حركة الطابور وتقدمه البطيء ، ويبدو له أنه « قد جاء رجل ضخم جداً ، وراح يمد يديه فى كل مكان ، فى الشوارع والحوارى ، فى العمارات والأكواخ ، فى المصانع والمؤسسات

مدرس متشدد ، يقول لزميله الذى يطلب إليه التخفيف من غلوائه : « التدريس فى نظرى ليس مجرد مهنة .. إنه رسالة .. مسئولية تربية جيل جديد وتوجيهه .. و (هى) عملية تشمل الإنسان كله ، ثقافته وخلقته .. ولهذا مستحيل أن أسمح بوجود بنت تهرج أو تتكلم أو تضحك فى الفصل .. » ، رغم هذا ، بل بسببه ، تتحول رعب الفتيات إلى كرات مصمتة ، والعيون إلى مجرد تقرب فى تلك الكرات ، وتبدأ فى الظهور تلك « الابتسامة الغامضة » حتى يتحول الفصل كله إلى وجه كبير تختلج ملامحه كلها بتلك الابتسامة . ابتسامة هزء وسخرية من جهد صابر أفندى العايب ، وهو يحاول أن يقهر فى الفتيات انطلاقهن ومرجهن وحيهن الطاغى للحياة ، ويحيلهن إلى دمي صماء تصبى بعيداً عن صباها . هاته الفتيات هن اللواتي يعبرن عن طاقة الحياة المتوثبة ، والتشوق للحب ، فلا تنقف فى طريق هذا الانطلاق أوامر ناظرة المدرسة ، ولا نواهي المدرسين المتشددين ، ولا حتى « الاسلاك الشائكة » ! .

إلى جانب هذين المصدرين الرئيسيين ثمة روافد أخرى: عالم الموظفين فى مكاتبتهم ، وشتى المأمرات الدائرة بينهم (فى قصتى « العنكبوت » و « العودة من المنفى » بوجه خاص ، وكلتاهما تحيل إلى أعمال سابقة لتجيب محفوظ ولرواية يوسف إدريس « العيب ») ، ومختلف مظاهر الحياة فى المدينة : مواسلاتها ومقاميها ودور السينما فيها .

النظر فى المجموعات الأربع التالية يكشف عن هموم أخرى : وقع مطرقة ١٩٦٧ ، ثم تجربة الخروج

منهما بأن يتجول فى أرض الآخر ، لكنه لا يكاد يوصل حتى يحس بهذه الحدود الفاصلة تجنبه وترده إلى مكانه الطبيعى . . . والعلاقة بين الذين يملكون والذين لا يملكون علاقة استغلال من جانب ، ورسوخ لهذا الاستغلال من الجانب الآخر ، فالواقع وشروطه الموضوعية أكثر قوة وصلابة من أن تتيح تغيير جوهر العلاقة ، الباب الوحيد المفتوح هو للتمرد الفردى ، وفرض الأمر بالقوة . حتى هنا - فى القصتين المتكاملتين « قسرية أم محمده » و « حادثة الوبلور » - فإن جماعة المالكين تستخدم أبناء القرية المتضررين لتحقيق مصالحها ، ثم تسلمهم لأعدائهم دون أن يهتز لهم طرف ! .

ومن الواضح أن الكاتب يعرف قريته حق المعرفة ، هى ذات القرية التى سبق أن صهنا إليها يوسف إدريس ، القرية الصغيرة على أطراف اللبنا أو فى قلبها: الحركة متقاربة والنماذج متشابهة ، نتيجة تشابه الواقع من ناحية ، وتقارب النظر إليه من الناحية الأخرى ، وبين هاتين القصتين - على سبيل المثال - وقصة يوسف الطويلة « الغريب » فى مجموعة « آخر الدنيا » ، ١٩٥٩ « أكثر من وجه من وجوه الشباب » .

المصدر الثانى الذى يستمد منه القاص شخصياته وأحداثه هو تجربة العمل مدرساً (فى مدارس البنات بوجه خاص وقد نذكر هنا أن الكاتب قد مارس هذا العمل سنوات فى مدارس المنصورة والقاهرة . عن هذه الخبرة يقدم الكاتب أكثر من قصة : « الابتسامة الغامضة - الاسلاك الشائكة - خروج عن الموضوع . يتفارت نصيب هذه القصص من الإجابة ، وتبقى « الابتسامة الغامضة » أقربها إلى الإقناع : هذا

يقدمها في خامسيته الشهيرة ، وحتى المنسي قذليل وسواه ممن كتبوا عن شروط الحياة في تلك البلاد ، التي تهلك كل شيء ، وتحرك من كل شيء ، تأثروا بكلمات غسان في سنوات الثمانينيات .

في هذا السياق تأتي تجربة صاحبنا ، نكتسب خصوصيتها لكنها تشارك مجمل الأعمال السابقة في سمات عديدة . إن كثيراً من قصص هذه المجموعات تتناول التجربة من نواح شتى (قصص : « مهمة غير عادية » ، « الزعيم » ، « واحد منهم » ، « كلمات منقطة » ، « السيد م . م . » ، « ذلك الوجه » ، « تلك الرائحة » ، « أصوات في الليل ») . إن الأولى منها تعبير رمزي مكثف عن التجربة كلها ، تستقطر دلالاتها ، وتصوغها ، مسجلة منها التفاصيل (لنتلها بها قصص أخرى) ، ورغم الطابع « العيبي » أو « العائب » الذي يسودها . ويمتلئ في توالي التحويلات غير المبررة منطقياً (وهو طابع بدأ يظهر في قصص الكاتب بعد ٦٧ ، راجع بوجه خاص ، « مهقهي الفردوس » ، « ذلك الحلم » ، « بطاقة شخصية لرجل ... » ، « في الزحام » ، « الليل والنهار » ، وفيها جميعاً يستخدم القاص عناصر غير واقعية كانت تندر في أعماله الأولى : الأحلام والكوابيس والرؤى الداخلية المخرقة في التشابك والغموض) . في « مهمة غير عادية » نجح القاص في أن ينقل الرسالة لقارئة : أولئك ناس يفتنون بالتهام لحوم البشر ، وهنا يلعب للال أنوار ، يرفع البعص إلى أعلى عليين ، ويهبط بالآخرين إلى أسفل سافلين ، ولا ضمان لأحد بأن يكون بين هؤلاء أو أولئك ! .

يعيب هذه القصة الدالة المكثفة توجه القاص لقارئة في نهايتها : « يمكنك دون شك أن تستمر في قراءة هذه

للعمل في صحاري النفط (حول منتصف السبعينيات ، ويعد مجموعته « الحقيقة والوهم » - خرج أيسو المعاصلي إلى حيث عمل وأقام في الكويت حتى أحداث ١٩٩٠) ، ثم هموم الكتابة ذاتها ، لوصع التعبير .

في المجموعات الأولى نجد لونا من « التاريخ الفني » لنقاط هامة في النضال المصري في الخمسينيات: أحداث ١٩٥٦ في الإسماعيلية ، وأحداث ١٩٥٦ في بورسعيد ، وقصته : « تجربة مع الموت » و « الآخرون » تنهضان ليلاً على إمكان كتابة قصص ذات مضمون وطني ، ولعن تخلف عن فنية القص ، أو حسن استخدام القاص لأدواته .

في المجموعات التالية أكثر من قصة عن أحداث ٦٧ مباشرة ، وبما تلاها من عمليات « الاستنزاف » ، وبعدها يأتي الحزن والانسكاس مع السبعينيات (راجع قصص « الأعرج » ، « هل يموت الأب ؟ » ، « المسائل والمسئول » ، ثم « ذلك الشتاء » . في هذه الأخيرة - وتحمل تاريخ أغسطس ١٩٧٠ - يقول راويها بوضوح : « منذ شهر وسما بلدتا يغشاها ذلك الظلام المنذر بالمضارف والأحزان والأمطار ، ونفسي ينتابها ذلك الحزن الشتائي المقيض للترب ، المكظم للأهث ... » ، أما ما حدث في ٦٧ - على أرض سيناء - فقد عرفناه من مختلف الروايات في « الأعرج » : إنهم لم يهزموا ، لانهم لم يحاربوا أصلاً ! .

منذ غسان كنفاني ، وتجربة الخروج للعمل في صحاري النفط موضوع أدبي بامتياز ، وجاء عبد الرحمن منيف فوسّع من دائرتيها ، وأدخل إليها عناصر جديدة تكمل « صورة الحياة » التي شاء أن

القصة بل وفي كتابتها .. إلخ » إن هذا التوجه لا يبدو حيلة فنية مقبولة قدر ما يبدو تهريباً من نهاية يضعها القاص لتجربة مرواغة ، لم يجسن السيطرة عليها وفي « كلمات متقاطعة » - رغم تعقيدها الشكلى ، وتزيدها فى البناء - يُلحِصُ القاص فى أن ينقل لنا تلك العملية اليومية التدريجية التى تتم دون أن يلحظها أحد ، وتنتهى إلى أن تصبح « المؤسسة » هى كل شئ فى حياة مديرها الذى جاء من بعيد ، ثم عمل على قطع روابطه بالماضى والوطن ، حتى رسائل صديقه وصنؤه لا يجد الوقت ولا الرغبة ليرد عليها . تتداخل الخطوط وتتشابك ثم تنتهى إلى أن يعيد الراوى سيرة مدير المؤسسة ، لأيقنص منها شيئاً . إن المؤسسة (ليست مصادفة أن يجعلها القاص عاملة فى « تعمير الصحارى » ، وتحمل ذات الاسم) تفقد الإنسان الذى تحويه ألنها الضخمة الطاغية كل ماهو إنسان به ، وتحوله إلى ترس - صفيح أو كبير - فيها ، وتتحوّل هى عنده لهم وهاجس ومعنى للحياة والوجود ، وهى لا تقنع أبداً ، بل تلتهم الأجيال المتتالية بغير توقف .

ليس عيباً - والحال كذلك - أن يشم الرواى رائحة الحريق تطارده وهو يتنقل بين المحلات المترفة والمطاعم الفاخرة فى ذلك البلد ، وتصرد ذكرته على أن تعيد إليه - بالإحاح - وجهاً واحداً ارتبط عنده بيوم امتراق القرية ، تطارده الرائحة ويطارده الوجه فى البلد البعيد المترف ، وتُلحِصُ عليه كلمات الرجل الذى أفقده الحريق صوابه : إنه لم يكن حريقاً ساعدت عليه العاصفة ، لكنه كان غضباً من الله ، أرسله على قوم يستحقونه .

ثمة هموم أخرى تجد لنفسها مكاناً فى عالم هذا القاص ، من بينها هموم الكتابة ذاتها ، كما سبق

الإشارة . فى أكثر من قصة يعرض القاص تلك العوائق الصغيرة والكبيرة التى تحول بين الكاتب المبدع والكتابة: هموم العيش والطفل والمرأة ، والكاتب يحاسب ذاته حساباً عسيراً ، يقدّم التبريرات ويمتحن صدقها وصحتها . إنه هو « الصديق الذى لا يرحم » ، وانشغالاته تلك هى التى تحول بينه وكتابة « رسالة » لصديقه وشريك أحلامه القديم ، وتوقفه عن الكتابة هو مادفع امراته لأن ترسل إليه « ثلاث رسائل من امرأة مجهولة .. » . تنشط فيه دوافعه الخاملة كى تشتعل وتتوهج ، ومن ثم يواتيه الإبداع الحرون!

و لا أخفى على القارئ أننى لا أرتاح لكتابة هموم الكتابة ، لو صحت الصياغة . فيها يخطط التعبير والتشكى وراثا الذات وقبول صورة خادمة لها ، وكلها سبل ميسورة لاستمرار البعد عن وهج الإبداع ، خشية احتراق الأصابع ! .

« الحب كذلك من هموم هذا القاص ، لكننا نلاحظ أن قصصه عن الحب والحبين تنتهى دائما إلى الإخفاق وعدم التحقق ، إن هذا ما يحدث فى قصص عديدة ، تبدأ - حرقياً - بالقصّة الأولى فى مجموعته الأخيرة « نهاية اللعبة » تتعدد الأسباب ، لكن علاقات الحب فى عالمه لا تتحقق أبداً ، وفى أكثر من قصة يستدعى القاص علاقة من علاقات الماضى ، لكنها سرعانا ما تخنق فى الواقع المتغير .

لا علاقات الحاضر متحققة ، ولا علاقات الماضى قادرة على الحياة من جديد .

وقليلاً ما يستلم أبو المعاطى شخصيات أسطورية أو تراثية . هو يفعلها - على التحديد - مرتين : إحداهما

والغرد الممتاز من الناحية الأخرى. كيف يخرج من قلبها
ليتمايز عنها، لأنه قد تمثل أصفى قيمها وممارساتها ،
ولأنه قد وضع إمكاناته وطاقته للتعبير عن طموحاتها
وأشواقها ، ولأنه يقودها فى طريق هى تعرف أنه طريقها
بالذات .

ولعل هذا كله ما قاد خطاه نحو عبد الله النديم :
المسامر الخطيب المعلم الممثل الثائر المحارب الهارب
المتخفى ، الذى لم يعرف لحياته معنى إلا وسط الحشود
والجموع ، يعلمها ويتعلم منها ، وترد له الجماعة
المقهورة فضله ، فتحمله فى أحضانها تسع سنين . قبل
أن تلده من جديد ، فيستعيد اسمه وهويته .

من ثم جاءت « العودة إلى المنفى » أهم أعمال
أبى المعاطى ، فيها حشد كل قواه ، واستطاع أن
يتفادى كثيراً من المزالق التى ينطوى عليها هذا اللون
من الرواية.

ولهذا حديث آخر .

حين يستدعى شهر زاد فى ليلة ثانية بعد الألف ، وتحكى
له حكاية معقدة عن الحكم والحكام ، وعن « الخطا
والصواب » كما يبدو لمن يمارسونه . والثانية حين
يستدعى « سيدنا الخضر » فى قصتين : فى الأولى يذبح
القطعة الجميلة كى يعدم موضوع الحب تجنباً لإشكالاته،
وفى الثانية يحرم الراوى المغانم التى كان يمكن أن
يحصل عليها لو استجاب لدعوة صاحب السيارة
الفاخرة.

وفى الحالين لا يجرؤ الراوى على سؤاله عما فعل،
مستوحياً قول الذى موسى: « إن سألكت عن شىء بعدها
فلا تصاحبنى ».

تلك أهم الموضوعات المقررة فى عالم أبى المعاطى
أبو النجا القصصى.

وسيبقى امتياز الدائم فى قدرته على مراقبة
الجموع والحشود وإتقان وصفها، أياً كانت، وفى
إحساسه المرهف تجاه العلاقة بين الجماعة من ناحية،



دستويفسكى .. وجريمة قتل الأب

اما الجانب الاخلاقى فى شخصية دستويفسكى فهو الجانب الذى يمكن مهاجمته بسهولة ، فإذا حاولنا أن نضع دستويفسكى فى مرتبة أخلاقية مرتفعة من خلال تذرنا بالقول بأن الإنسان الذى ذهب إلى أعماق الخطيئة واجتازها هو فقط الذى يمكنه الوصول إلى القمة الأخلاقية السامقة . فإننا حينئذ لا نستطيع أن نتجاهل ذلك الشك الذى يظهر ويتبدى ، فبرجل الأخلاق أو الفضيلة هو ذلك الإنسان الذى يجابه الإغواء بمجرد شعوره به داخل قلبه ، دون أن يستسلم له ، فالإنسان الذى يخطئ بشكل متكرر ثم خلال ندمه يقوم بوضع معايير أخلاقية قاسية لنفسه ، يجعل نفسه عرضة لمشاعر تائب تذكره بأنه قد جعل الأشياء سهلة أمام نفسه بدرجة كبيرة . إن هذا الإنسان لم يصل بعد إلى جوهر الأخلاق أو الفضيلة : نكران الذات ، ذلك أن السلوك الأخلاقى فى الحياة يتمثل فى الاهتمام الإنسانى الحقيقى أو الواقعى . إن هذا الإنسان يذكرنا ببرابرة (أو همج) الهجرات الكبيرة

هناك أربعة جوانب أو وجوه أساسية يمكن تمييزها داخل شخصية دستويفسكى الخصبة المتنوعة فهناك : الفنان المبدع وهناك العصابى وهناك رجل الأخلاق The Moralist ثم هناك الخاطيء .

فكيف يمكن للمرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقد المربك ؟

إن الجانب الخاص بالفنان المبدع هو أقل هذه الجوانب إثارة للشك ، فموضع دستويفسكى فى مسيرة الأدب العالمى لا يبتعد كثيراً عن الموضع .. الذى يقف فيه شكسبير ، وتعتبر « الإخوة كارامزوف » هى أعظم رواية كتبت حتى الآن ، أما حكاية المنشع العام The Grand Inquisitor وهى واحدة من قمم الأدب العالمى ، فيمكن بالكاد اعتبارها فى مثل سمور رفعة أعمال دستويفسكى . وأمام مشكلة الفنان المبدع لابد للتحليل من أن يعلن انسحابه فى مثل حالة كحالة دستويفسكى هذه .

الذين كانوا يرتكبون جرائم القتل ويكفرون عن جرائمهم بطرائقهم الخاصة ، حتى أصبح التكفير هو الأسلوب الفعّل لجعل القتل أمراً ممكناً ، لقد كان إيفان الرهيب يسلك نفس الطريقة تماماً ، وفي واقع الأمر فإن مثل هذه المصالحة مع الفضيلة هي خاصية روسية مميزة حقاً ، ولم تكن الحصيلة النهائية لعمليات الكفاح الأخلاقية لدى دستوفيسكي أكثر عظمة من ذلك ، فبعد أعنف نضال من أجل التوفيق ما بين المطالب الفريزية الخاصة بالفرد وبين دعاوى المجتمع ، حط دستوفيسكي رحاله في قلب الوضع المتقهقر الخاص بالخضوع لكل من السلطة الدنيوية الزائلة والسلطة الروحية أيضاً ، أي الوقوع في برائن التجيّل والإجلال للقيصر وإلهه المسيحيين ، وكذلك لفكرة محدودة القيمة حول القومية الروسية ، وهو وضع يمكن أن يصل إليه الأشخاص أصحاب العقول المحدودة بمجهود أقل . هذه هي النقطة الضعيفة في هذه الشخصية العظيمة .

لقد ضيع دستوفيسكي فرصة أن يصبح معلماً ومحرراً للبشرية وجعل من نفسه واحداً من سجانها . إن مستقبل الحضارة الإنسانية سيُشعر بالامتنان القليل تجاهه . ويبدو أنه من المحتمل أنه كان محكوماً عليه بهذا الفشل من خلال عصابة Neurasis الخاص . إن عظمة ذلك وقوة حبه للإنسانية كانا من الممكن أن يفتحا أمامه طريقاً آخر ، مضاداً ، للحياة .

إن النظر إلى دستوفيسكي باعتباره خاطئاً أو مجرماً لايد أن يستثير معارضة قوية ، هذه المعارضة يجب ألا تنتكس على ذلك التحديد المحافظ أو القديم للمجرمين . إن الدافع الواقعي لهذه المعارضة سيصبح الآن واضحاً .

هناك ستمتان جوهريتان لدى المجرم : الذاتية المفرطة والتوق الجامع للتدمير ، ومن الأشياء المألوفة أو المشتركة مع هاتين السمتين ، والتي تعمل شرطاً ضرورياً للتعبير عنها ، نجد غياب الحب ونقص التدقيق أو التقبل العاطفي للموضوعات (الإنسانية) . إن المرء يمكنه أن يتذكر في الحال أن كل ما هو عكس ذلك موجود لدى دستوفيسكي فهناك حاجته الكبيرة للحب وكذلك قدرته الهائلة على الحب . ويمكننا أن نلاحظ ذلك في تلك المظاهر الدالة على العطف أو الشفقة البالفة والتي جعلته يحب ويساعد في مواقف كان من حقّه فيها أن يكره وأن ينتقم . كما يظهر ذلك ، مثلاً ، في علاقاته مع زوجته الأولى ومع عشيقها . فإذا كان الأمر كذلك ، فلماذا أن تتسلل عن جدوى ذلك الإغراء الذي يدفعنا في اتجاه وضع دستوفيسكي بين المجرمين . وتكون الإجابة هي أن هذا ناتج عن اختيار دستوفيسكي لمادته ، إذ تدرت شخصيات من بين كل الشخصيات الفنية الأخرى بأنها كانت عنيفة ، قاتلة ، متمركزة حول ذواتها ، وهذا يشير إلى وجود نزعات مماثلة داخل دستوفيسكي نفسه ، كذلك تأتي الإجابة من بعض الحقائق الخاصة في حياته ، مثل ولعه بالقمار وكذلك اعترافه بإمكان قيامه بالاعتداء الجنسي على فتاة صغيرة^(١) .

إن هذا التعارض يتم حله من خلال إدراكنا بأن غريزة التدمير شديدة القوة لدى دستوفيسكي - والتي كان يمكن أن تجعل منه بسهولة مجرماً فعلياً - قد تم توجيهها أساساً في حياته اليومية نحو شخص دستوفيسكي نفسه (أي أنها وجهت إلى الداخل بدلاً من توجيهها إلى الخارج) ومن ثم وجدت هذه الغريزة تعبيراً لها في

(١) يقول فرويد في أحد مؤامرات دراسته هذه أن موضوع الاعتداء الجنسي على فتاة صغيرة يظهر عدة مرات في كتابات دستوفيسكي خاصة في بعض كتاباته التي نشرت بعد وفاته مثل : « اعتراف ستالوجين » ، وكذلك « حياة خاطئة كبيرة » (المترجم) .

الطريق لذلك التعقد الخصب الذي سيطر على الأنا لدى
دستوفيسكى .

إن العصاب هو أولا وقبل كل شيء علامة على أن الأنا قد
فشلت في الوصول إلى التركيب والتكامل ، وعلى أنها خال
محاولتها للوصول إلى ذلك قد فقدت وحدتها بدرجة كبيرة .
كيف يمكن إذن أن يكشف هذا العصاب عن نفسه ؟ لقد
اعتبر **دستوفيسكى** نفسه مصابا بصرع ونظر الآخرون
له على أنه كذلك . وذلك من أجل تفسير النوبات الحادة
التي كان يصاب بها والتي كان يصاحبها فقدان الوعي
والتشنجات ثم الاكتئاب بعد ذلك . والآن أصبح من
المحتمل بدرجة كبيرة أن هذا الموضوع المزعوم كان مجرد
عرض العصاب الذي كان موجودا لدى **دستوفيسكى** ومن
ثم يجب تصنيف هذه الحالة نتيجة لذلك على أنها صرع
هستيرى **Hystero—epilepsy** ، أى باعتبارها هستيريا
حادة . ونحن لسنا في وضع اليقين التام من هذه النقطة
لسببين : الأول : هو أن المعلومات السابقة والمذكورة حول
المرض والخاصة بحالة **دستوفيسكى** المزعومة هي
معلومات ناقصة وليست جديرة بالثقة ، والسبب الثانى :
هو أن فهمنا للحالات المرضية المصاحبة للنوبات ذات
الشكل الصرعى ما زال غير تام .

ولننظر إلى النقطة الثانية أولا : فليس من الضروري
هنا أن نتبع إنتاج الحالة المرضية الكلية للصرع حيث أنها
من الممكن - لو انتجت - ألا تلقى ضوءا حاسما على هذه
المشكلة ، لكن هذا الأمر يمكن ذكره أيضا على كل حال ،
فالتقديم مازال دليلا يؤخذ به كوحدة كلينيكية ظاهرية (غير
حقيقية) ، فهذا المرض الغريب يتسم بنوباته التشنجية

ماسوشية^(٢) **Masochism** وإحساس بالذنب . رغم ذلك
فقد ظلت شخصية **دستوفيسكى** تحتفظ بسمات سادية^(٣)
بدرجة كبيرة ، وقد كشفت هذه السمات عن نفسها في
مشاعره الزائدة بعدم الاستقرار ، وفي حبه للقلق
والعذاب ، وفي عدم تسامحه حتى تجاه الأشخاص الذين
أحبوه ، كذلك تظهر هذه السمات أيضا في تلك الطريقة
التي يتعامل من خلالها - كمؤلف - مع قرائه . وهكذا فقد
كان **دستوفيسكى** ساديا تجاه الآخرين في الأشياء
الصغيرة ، بينما كان ساديا تجاه ذاته في الأشياء
الكبيرة ، ومن ثم كان ميله نحو الماسوشية .

لقد انتقينا ثلاثة عوامل من شخصية **دستوفيسكى**
المرتبطة ، أحدها كفى ، أما العاملان الآخران فيتضمنان
بالكيفية : فهناك كثافة حياته الانفعالية غير العادية ،
وهناك استعداده الغريزى الفطرى المرتكس **Per-**
verse والذي جعله يتبر بطريقة حمية بأن يكون إما
ساديا - ماسوشيا أو مجرما . ثم هناك موهبته الفنية غير
القابلة للتحليل .

هذا المركب أو التكوين يمكن أن يوجد بشكل جيد تماما
دون عصاب ، فهناك أفراد يتسمون بالماسوشية الكاملة دون
أن يكونوا عصبيين . ومع ذلك فإن التوازن الخاص بالقوى
بين مطالب **دستوفيسكى** الغريزية وبين عوامل الكف
المنبطة والمعارضة لها (إضافة إلى أساليب الإعلاء
المحتملة) قد يجعل من الضرورى تصنيف **دستوفيسكى**
تحت الفئة المسماة الشخصية الغريزية . لكن الوضع هنا
يقتابه المفوض والإيهام من خلال الحضور المتزامن
للعصاب ، هذا العصاب ، لم يكن أمرا حتميا خلال تلك
الظروف السابقة التي تحدثنا عنها ، لكنه جلب معه ومهد

(٢) الماسوشية = الاستمتاع بتعذيب الذات لنفسها من خلال قيام الآخرين بذلك .

(٣) السادية = الاستمتاع بتعذيب الآخرين .

انطباعا بالتأخر العقلي وتوقف الارتقاء حيث أن هذا المرض غالبا ما تصاحبه بلاهة واضحة ومظاهر نقص كبيرة في المخ ، رغم أن هذا ليس مكونا ضروريا من مكونات الصورة الكينيتيكية للمرض . لكن هذه النوبات ، بكل تبايناتها ، تحدث أيضا لدى الأفراد الذين يظهرون ارتقاء عقليا كاملا ، والذين تكون لديهم أيضا دلائل على حياة انفعالية متطورة وغير متحكم فيها - كقاعدة- بطريقة تتسم بالكفاءة . ولا عجب في مثل هذه الظروف بأن نجد أنه من المستحيل أن نظل متمسكين بأن الصرع هو وحدة كينيتيكية واحدة أو مفردة ، إن التشابه الذي نجده ما بين الأعراض الظاهرة يبدو أنه هو الذي يستدعي نظرة وظيفية لهذه الأعراض ، إن الأمر هنا يبدو كما لو كان هناك ميكانيزم خاص بالتخفف الغريزي المرضي قد قام بالاستقرار بطريقة عضوية ويحتسب استخدام هذه الطريقة في ظروف مختلفة تماما ، وفي الحالة الخاصة باضطرابات النشاط الدفاعي الراجعة إلى حالات تطل الأنسجة أو حالات التسمم ، وكذلك في حالة وجود تحكم لا يتسم بالكفاءة في الإمكانيات العقلية وفي الأوقات التي تنشط فيها الطاقة بطريقة واضحة في العقل ، تصل الأزمة إلى قمته فيما وراء هذه الثنائية يمكننا أن نلقى نظرة خاطفة على هوية الميكانيزم الأساسي الخاص بالتخفف الغريزي Instinctual discharge ؛ فلا يمكن أن يظل هذا الميكانيزم بعيدا عن العمليات الجنسية والتي هي في جوهرها ذات أصل سمى Toxic (أو تسمى) وقد وصف الأطباء الأوائل الجماع Coition باعتباره صرعا صغيرا ومن ثم تعرفوا في النشاط الجنسي على عمليات

غير المتوقعة التي تحدث دون تنبيه أو استقرازان واضحين وكذلك تغييره للشخصية في اتجاه القابلية للاستشارة والعدوانية ، وأيضا يقوم هذا المرض بالخفض المتتابع أو المندرج لكل الملكات العقلية . لكن الخطوط المحيطة بهذه الصورة ما زالت ناقصة تماما في نقطتها . فالنوبات التي تتمم بالصرع الشديدة عند ظهورها والتي يصاحبها عض الأسنان وعدم التحكم في البول ، والتي تستمر أيضا خلال الحالة الصرعية الخطرة بمخاطرها الخاصة المتمثلة في إلحاق الإصابات البالغة بالذات ، هذه النوبات ، يمكن مع ذلك ، أن تقل أو تختزل إلى فترات قصيرة من الغياب عن الوعي ، أو نوبات الدوار أو الدوخة التي تمر بسرعة ، أو قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم خلالها المريض بأشياء لا تتفق مع شخصيته ، كما لو كان قد وقع تحت تحكم لا شعوره .

هذه النوبات ، على عكس ما تقرره قاعدة ما ، بطريقة لا نفهمها ، من خلال اللجوء فقط إلى الأسباب العضوية ، قد تكون - هذه النوبات - رغم ذلك - راجعة في ظهورها الأول إلى سبب عقل خالص تماما (العرب ، مثلا) أو قد تنشأ في مواقف أخرى كرد فعل لعمليات الاستشارة العقلية ، وأيا كان الضرر أو الخلل العقلي الحادث المميز للغالبية العظمى من المرض هنا ، فإننا نجد حالة واحدة على الأقل (هي حالة هلمهولتز)^(١) لم يتداخل فيها المرض مع الاتجاه العقلي الفائق . (والحوالات الأخرى . التي ذكر حولها نفس التأكيد إما أنها قابلة للتفنيد أو قابلة للشكوك كما في حالة دستويفسكي نفسه .

إن الأشخاص الذين يقعون ضحايا للصرع قد يعطون

(١) عالم الفسيولوجيا وعالم النفس الذي قام بدراسات هامة مبكرة على عدد من الوظائف النفسية (المترجم) .

التخفف من الألم وعمليات التكيف الخاصة بالأسلوب الصرعى في التخفف من المنبهات المثيرة .

إن رد الفعل الصرعى *The epileptic reaction* - كما يمكننا أن نسمي هذا العنصر الشائع - يكون أيضا دون شك في متناول العصاب الذى يكون جوهره بدوره هو التخلص أو التخفف بواسطة وسائل جسمية من كميات الاستثارة التى لا يمكنه التعامل معها نفسيا . هكذا تصبح النوبة الصرعية عرضا للهستيريا ، ويتم تكيف هذه النوبة وتعديلها من خلال الهستيريا مثلما يحدث ذلك في حالة العملية الجنسية العادية الخاصة بالتخفف من الطاقة تماما .

من أجل هذا فإنه يبدو أنه من الأصوب أن نميز بين الصرع العضوى *Organic* والصرع « الوجدانى » *Affective epilepsy* ، والأهمية العملية لهذا التمييز هي أن الشخص الذى يعانى من النوع الثانى يكون من النوع العصابى . في النوع الأول تكون الحياة العقلية للشخص خاضعة لاضطراب غريب يأتى من خارج هذه الحياة نفسها ، أما في النوع الثانى فإن الاضطراب يكون تعبيرا عن حياة الشخص العقلية نفسها .

من المحتمل تماما أن صرع *دستوفيسكى* كان من النوع الثانى ، وهذا لا يمكن إثباته مباشرة ، فلكى نفعل ذلك لابد أن نكون في موضع يمكننا من اقتحام الحالة الأولى التى ظهرت فيها هذه النوبات ثم التذبذبات التالية التى نجمت عنها في مسار حياة *دستوفيسكى* العقلية ،

ومن أجل هذا فإن ما نعرفه حول هذا الأمر هو النزر اليسير .

إن وصفنا النوبات نفسها لا يخبرنا بشيء ، ومعلوماتنا حول العلاقات بين هذه النوبات بخبرات *دستوفيسكى* الخاصة هي معلومات ناقصة ، بل ومتناقضة غالباً . إن الافتراض الأكثر احتمالا هو أن هذه النوبات تمتد بجذورها إلى طفولته . وأن هذه النوبات قد بدأت أولا من خلال أعراض بسيطة ، وأنه لم يتم طرح الافتراض الخاص بأن هذه النوبات هي نوبات صرعية إلا بعد تلك الضربة الخاصة التى أزهقت أعصاب *دستوفيسكى* إلى حد تحطيمها حين كان في عمر الثامنة عشرة ، ففى تلك الأوبة قتل أبوه .

قد يكون من المناسب تماما بالنسبة لنقطننا هذه لو استطينا أن نقيم الدليل الثابت على أن هذه النوبات قد توقفت تماما خلال سنوات نفى *دستوفيسكى* في سيبيريا ، لكن هناك تفسيرات أخرى تناقض هذا الدليل (٥) .

إن تلك العلاقة الواضحة ما بين مقتل الأب في الإخوة *كارامازوف* وبين المصير الذى لاقاه والد *دستوفيسكى* نفسه قد اجتذبت انتباه العديدين ممن كتبوا سيرة *دستوفيسكى* الذاتية . وادت بهم إلى الإشارة إلى « مدرسة معينة في علم النفس » . ومن جهة نظر التحليل النفسى (لأنها هي المقصودة بذلك) ، فإننا نشعر بالإغراء لأن نرى في هذه الواقعة أكثر الصدمات قسوة ، وأن ننظر

(٥) فالعديد من المصادر بما فيها *دستوفيسكى* نفسه تؤكد على العكس من هذا بأن المرض كان مسلما يسمح أى بطبيعته الصرعية الأخيرة خلال سنوات النفى في سيبيريا فقط ، ويقول فرويد إنه أسره الحظ هناك مبرر لعدم الثقة في البيانات الخاصة بالسيرة الذاتية للصابين ، فالخبرة تظهر أن ذكرياتهم تقدم تزييفات تقدم من أجل إعالة العلاقات السببية غير المقبولة . ومع ذلك فهناك أدلة على أن احتجاز *دستوفيسكى* في سجن سيبيريا قد قام بتغيير حالته المرضية بدرجة كبيرة . (المرجع) .

إلى رد فعل **دستوفيسكي** تجاهها باعتباره نقطة التحول في تاريخه العصائى . لكننى اذا أخذت على عاتقى مهمة تأسيس هذه الوجهة من النظر بواسطة التحليل النفسى ، فإننى لا بد وأن أغامر بالمخاطرة لأننى إن أكون واضحا بالنسبة لكل هؤلاء القراء الذين لا تتوفر لديهم الألفة الكافية بلغة التحليل النفسى ونظرياته . إن لدينا نقطة بداية واحدة مؤكدة ، أننا نعرف معنى النوبات الأولى التى عانى منها **دستوفيسكي** فى سنواته المبكرة ، قبل حدوث « الصرع » بفترة طويلة ، هذه النوبات كان لها دلالة الموت : لقد كانت مطبوعة بالخوف من الموت وتكونت من حالات من السبات والخدر ، لقد هاجمه هذا المرض بينما كان ما زال صبيا ، فى شكل وجوم أو انقباض مفاجئ عام بلا مبررات ، وهو شعور ، كما أخبرنا صديقه « **سولوفيف** » بعد ذلك ، كان يجعله يشعر كما لو كان على وشك الموت فى الحال . ثم يعقب ذلك فى حقيقة الأمر حالة شبيهة تماما بالموت الحقيقي . ويخبرنا أخوه **إندريه** ، أنه حتى عندما كان فيودور^(٦) صغيرا تماما كان معتادا على أن يترك حوله بعض الملاحظات Notes الصغيرة قبل أن يذهب للنوم وكان يقول فيها إنه خائف من الوقوع فى برائن النوم الشبيه بالموت خلال الليل ، ومن ثم كان يتوسل ويلج على ضرورة تأجيل جنازته لمدة خمسة أيام ،

إننا نعرف المعنى والقصد من وراء مثل هذه النوبات الشبيهة بالموت ، إنها تشير إلى توحيد ما (أو تماهى identification) مع شخص ميت ، إما مع شخص ما قد مات فعلا أو مع شخص ما زال حيا ، ولكن الشخص المصاب بهذه الحالة يمتنى موته فعلا ، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة ، إن النوبة حينئذ يمكن أن تكون لها قيمة العقاب .

لقد رغب امرؤ أن يكون شخصا آخر ميتا ، وبالأن يصبح هذا المرء هو الشخص الآخر ويميت نفسه . عند هذه النقطة تستحضر لنا النظرية التحليلية النفسية ذلك التأكيد بأنه بالنسبة لصبي صغير فإن هذا الشخص الآخر يكون هو أبوه نفسه . وتكون هذه النوبة (التى تسمى هنا نوبة هستيرية) هكذا نوعا من العقاب الذاتى نتيجة مشاعر الرغبة فى الموت التى وجهت ضد أب مكروه .

إن جريمة قتل الأب Parricide ، وفقا لوجهة من النظر . معروفة جيدا ، هى الجريمة الأساسية والأولية للإنسانية ككل وكذلك للفرد الإنسانى (انظر كتابى **الطوطم والتابو** ، عام ١٩١٢ - ١٩١٣) إنها فى أية حالة هى المصدر الرئيسى للشعور بالذنب ، رغم أننا لا نعرف ما إذا كانت هى المصدر الوحيد لا : ولم تستطع البحوث حتى الآن أن تكون قادرة على الوصول بطريقة يقينية إلى تحديد المصدر أو الأصل العقلى للشعور بالذنب وللحاجة إلى التكفير عن الذنوب ، لكن ليس من الضرورى بالنسبة له أن يكون له مصدر وحيد .

إن الموقف السيكولوجى هـ مركب ويحتاج إلى مزيد من التوضيح .

إن علاقة الصبى ، أى صبى ، بابيه ، هى كما قلنا علاقة متناقضة وجدانيا Ambivalent فىالإضافة إلى الكراهية التى تبعث عن التخلص من الأب باعتباره منافسا : هناك دلائل مألوفة واضحة على أن مشاعر الرقة والصدب الموجهة نحو الأب تكون موجودة أيضا ، وهذان الاتجاهان العقليان يتدمجان معا لينتجا عملية التوحيد أو التماهى مع الأب ، إن الولد يريد أن يكون فى موضع أبيه لأنه معجب به ويريد أن يصبح مثله ، كما أنه يريد

أيضا أن يبعده عن الطريق . هذا الارتقاء الكل يجلب معه الآن عقبة كلوداً . ففي لحظة ما يصل الطفل إلى الفهم بأن أية محاولة لإبعاد أبيه عن طريقه باعتباره غريبا له ستتم معاقبتها من خلال الخصاص . وهكذا فإن **دستويفسكي** ، ونتيجة لخوفه من الخصاص واهتمامه بالمحافظة على ذكوريته . قد ألق عن رغبته في أن يمتلك أمه ويتخلص من أبيه . ويقدر ما تظل هذه الرغبة موجودة في اللاشعور بقدر ما تشكل الأساس القوي للإحساس بالذنب . ونحن نعتقد أن ما تم وصفه الآن هو مجرد عمليات طبيعية ، إنه القدر الطبيعي المسمى « **عقدة أوديب** » ، ومع ذلك فإن هذا القدر العادي أو الطبيعي يتطلب أيضا توضيحا أكثر أهمية .

إن تعقدا أكثر من ذلك يظهر عندما يرتقى ذلك العامل التكويني الجسمي المسمى بالثنائية الجنسية Bisexual-ity بدرجة قوية نسبيا لدى طفل ما . من ثم فإنه تحت تأثير التهديد الذي تتعرض له ذكورية الوالد من خلال الخصاص ، فإن ميله لأن يفتقر في اتجاه الأنوثة يصبح أقوى ، إنه يضع نفسه بدلا من ذلك في موضع أمه ويضع على عاتقه القيام بدورها في حب أبيه . لكن الخوف من الخصاص يجعل هذا الحل مستحيلا تماما .

ويلهم الطفل أنه يمكن أن ينع تحت طائلة الخصاص إذا أراد أن يحب والده كامراة . وهكذا فإن كلا الدافعين ، أي الخوف من الأب ، والوقوع في حبه ، يتم كبتها .

وهناك تمييز سيكولوجي خاص تتضمنه حقيقة أن كراهية الأب يمكن أن يتم الإقلاع عنها نتيجة الخوف من خطر « خارجي » (الخصاص) ، أما الوقوع في حب الأب فيتم النظر إليه باعتباره خطرا غريزيا ، رغم أنه يرجع - هذا الخطر الغريزي - إلى نفس مصدر الخطر الخارجى .

إن ما يجعل كراهية الأب مرفوضة هو الخوف من الأب ، فالخصاص مربع سواء كعقاب أو كتمن للحب ، ومن بين العاملين اللذين يقومان بكبت الكراهية للأب ، نجد أن العامل الأول ، أي الخوف المباشر من العقاب والخصاء هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم العامل الطبيعي (أو العادي) ويبدو أن شدته المرضية تحدث فقط نتيجة إضافة العامل الثاني ، أي الخوف من الاتجاه الأنثوي ، إليه . وهكذا فإن الاستعداد الشائى الجنسي الفطرى القوي يصبح واحدا من الشروط السابقة أو المدعمة للعصاب ، ويفترض وجود مثل هذا الاستعداد بالتأكيد لدى **دستويفسكي** . وقد كشف هذا الاستعداد عن نفسه بشكل حى أو قابل للنمو (كجنسية مثلية كاملة) في الدور الكبير الذى لعبته صدقات الذكر في حياة **دستويفسكي** ، وإلى اتجاهه المتروك الرقيق بدرجة غريبة نحو منا فسيه في الحب ، وكذلك في فهمه الملحوظ للموافقات القابلة للتوضيح فقط من خلال جنسية مثلية مكبوتة ، كما تظهر ذلك نماذج عديدة من رواياته .

اعتذر ، فأننا لا نستطيع تغيير الحقائق ، إذا كان هذا الفرض لاتجاهات الكراهية والحب نحو الأب وتوصلات هذه الاتجاهات تحت تأثير الخوف من الخصاص ، يبدو للقراء الذين لا تتورل لهم اللة كافية بالتحليل النفسى ، بغضنا من الناحية الأخلاقية ولا يصدق ، إننى يجب أن أتوقع - أنا نفسى - أن عقدة الخصاص هي تماما ما يمكن أن يرتبط بذكرك الحالة العامة من الإنكار أو الرفض ، لكننى يجب أن أصر على أن الخبرة التحليلية النفسية قد وضعت هذه الأمور بشكل خاص فيما وراء مستوى الشك ، كما أنها - هذه الخبرة - قد علمتنا أن نتعرف في مثل هذه الأمور على مفتاح كل عصاب .

هذا المفتاح ، إذن ، هو ما يجب أن نطبقه على هذا

العمليات . وسوف نلاحظ هنا أن التشابه الكبير بين هذين النوعين من العمليات في حصيلتهما النهائية ، إنما يرجع في المقام الأول إلى ذلك المكون السلبي الخاص بالانثوية المكبوتة . وإضافة إلى ذلك فإنه من المهم أن نعرف ذلك العامل الخاص غير المقصود الذي يتعلق بما إذا كان الأب الذي يكون خائفاً في كل حالة ، قد كان أيضاً ، وبصفة خاصة ، عنيفاً في الواقع . وقد كان هذا حقيقياً في حالة دستوفيسكي ، ويمكننا أن نقف على أثر حقيقة ذلك الشعور غير العادي بالذنب وكذلك مسلكه الماسوشي في الحياة ، ونتيجة لمكون انثوي قوى خاص . وهكذا فإن الصيغة بالنسبة لدستوفيسكي هي . كما يلي : شخص لديه استعداد ثنائي الجنسية فطري وقوى بشكل خاص ، وهو يمكنه أن يدافع عن نفسه بشدة خاصة ضد الاعتماد بشكل خاص على والد قاس . هذه الخاصية المميزة الخاصة بالثنائية الجنسية قد جاءت إضافة إلى المكونات الخاصة بطبيعته والتي تعرفنا عليها فيما سبق .

وهكذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت لديه باعتبارها تماهياً (أو توحداً) مع الأب تقوم به الأنا ، هذا التماهي تسمح به الأنا الأعلى كنوع من العقاب للأنثى . « إنك تريد أن تقتل أبوك من أجل أن تصبح أنت بدلا منه ، والآن أنت أبوك ، لكنه أب ميت » هذا هو الميكانيك المنظم للأعراض الهستيرية . وإضافة إلى ذلك ، الآن يقوم أبوك بقتلك » وبالنسبة للأنثى فإن عرض الموت يكون بمثابة الإشباع التوهمي للرغبة الذكرية وفي نفس الوقت هو إشباع ماسوشي ، وبالنسبة للأنثى الأعلى هو إشباع عقابي . أي إشباع سادي . وكلا الاثنين . أي الأنا والأنثى الأعلى يقومان بتنفيذ دور الأب .

نوجز فنقول إن العلاقة بين الذات وموضوع الأب ، أثناء احتفاظها بمحتواها تتحول إلى علاقة بين الأنا

الصرع المزعوم لدى مؤلفنا ، كم هي غريبة بالنسبة لشعورنا تلك الأشياء التي تتحكم في حياتنا العقلية اللاشعورية ! لكن ما قلناه لا يستفد ، بأي حال من الأحوال ، تلك النتائج المترتبة على كبت مشاعر الكراهية نحو الأب والتي تحدث خلال عقدة أوديب . وليس هناك شيء جديد يمكن أن يضاف : أي أنه بالرغم من كل شيء فإن عملية التماهي مع الأب دائما ما تتبوأ مكانا دائما لنفسها داخل الأنا . ويتم استقبالها داخل الأنا ، لكنها ترسخ أقدامها هناك باعتبارها قوة مستقلة في مقابل كل ما تشتمل عليه الأنا من قوى غيرها ، ثم إننا نجد ذلك نعطي لها اسم الأنا الأعلى Super Ego وننسب إليها ، باعتبارها الممثل القمعي لتأثير الأب ، معلم الوظائف الهامة . فإذا كان الأب صارما ، عنيفا ، قاسيا ، فإن الأنا الأعلى تأخذ على عاتقها القيام بهذه الخصال بدلا منه ، ومن ثم فإنه خلال علاقة الأنا الأعلى بالأنا ، تتاح الفرصة لإعادة تأكيد السلبية التي يفترض أنه قد تم كبتها . لقد أصبح « الأنا الأعلى » ساديا وأصبح « الأنثى » ماسوشيا ، أي في الصفح السلبي من الطريق الانثوي ، وتظهر حاجة كبيرة للعقاب لدى الأنا وترتقي ، هذه الحاجة تعبر عن نفسها في جانب منها باعتبارها ضحية للقدرة ، أما في جانبها الآخر فإنها تشعر بالرضا في تلك المعاملة القاسية التي يعاملها بها الأنا (أي في ذلك الشعور بالذنب) . إن كل عقاب هو في النهاية نوع من الخضاء ، وهو أيضا ، في حد ذاته ، تحقيق للاتجاه السلبي القديم نحو الأب . وحتى القدرة ، في المحاولة الأخيرة ، هو فقط عبارة عن إسقاط Projection متأخر للأب .

إن العمليات السوية لتكوين الضمير يجب أن تكون مماثلة للعمليات المرضية التي وصفناها هنا . لكننا لم ننجح بعد في تثبيت خط الحدود ما بين هذين النوعين من

والأنا الأعلى ، وهو وضع جديد في مرحلة جديدة . وردود الفعل الطفلية الخاصة بعدة أوديب الشبيهة بهذه يمكن أن تختفى إذا لم يتم الواقع بتعذيبها بشكل متزايد . لكن شخصية الوالد تظل على نفسها ، أو بدلا من ذلك ، أو قد تتدهور عبر السنين . ومن ثم فقد تم الاحتفاظ بكرامية دستوفيسكي لأبيه وكذلك استمرت رغبة الموت الموجهة ضد هذا الوالد الشرير ، وحيث أن التحقيق الواقعي مثل هذه الرغبات المكبوتة يكون محفوفا بالمخاطر ، فإن الخيال (أو التهويم) يصبح هو الواقع ومن ثم يتم تعزيز أو تدعيم كل العمليات الدفاعية .

من المفترض أو المدهى به الآن ، أن نويات دستوفيسكي كانت من النوع الصرعى ، ومع ذلك تظل هذه النويات دون شك تشير إلى توحده مع أبيه باعتباره نوعا ما من العقاب ، لكن هذه النويات قد أصبحت مرعبة ، مثل موت أبيه الذى كان موتا مربعا أيضا . ما هو المحتوى الزائد الذى امتصته هذه النويات وبصفة خاصة ، ما هو المحتوى الجنسى ، هذا أمر يورع بعيدا عن التخمين .

هناك شيء واحد يمكن ملاحظته : فخلال الحالة المعيزة السابقة على نوبة الصرع تكون هناك لحظة من البهجة أو السعادة الصافية BUTA يشعر بها المريض ويمكن أن تكون هذه الحالة بمثابة التسجيل الجيد لحاضر الفزع والتحرر التى قد نشعر بها عند سماعنا لأخبار الموت ، هذه الحالة يعقبها مباشرة في هذا الصرع أشد أنواع العقاب قسوة . لقد نُدر علينا أن نمر عبر هذه السلسلة من الزهو والغفجية ، من الفرح الاحتفالي والحزن ، نجد ذلك لدى

الإخوة في القبائل البدائية عندما كانوا يقتلون آبائهم ، ونجده يتكرر أيضا في احتفالات التهام الطولم . إذا ثبت أن دستوفيسكي كان متحررا من ربة نوبات الصرع خلال نفيه في سيبيريا ، فإن هذا سيكون فقط بمثابة التأكيد لوجهة النظر القائلة إن هذه النوبات كانت بمثابة العقاب له . إنه لم يعد محتاجا لهذه النوبات عندما كان يعاقب بطريقة أخرى . لكن هذا لا يمكن إثباته . كما لا يمكننا أن نعتبر هذه الضرورة العقابية التى حلت أساسا بعدة دستوفيسكي العقلية وخبرته ، كافية لتفسير حقيقة أن دستوفيسكي قد اجتاز كل هذه السنوات من البؤس والإذلال سليما لم يمس . لقد كان اتهام دستوفيسكي والحكم عليه كسجين سياسى اتهام غير عادل ، ولابد أنه كان يعرف هذا ، ومع ذلك فقد قبل هذا العقاب الذى لا يستحقه على يد الأب الصغير ، القصر ، كبديل للعقاب الذى كان يستحقه لضغطته تجاه أبيه الحقيقي . وبدلا من أن يعاقب نفسه ، فقد ترك نفسه يعاقب من خلال وكيل أبيه أو نائبه في هذه العملية .. وهنا نجد لحظة سريعة من التزير السيكلوجى لأنماط العقاب التى ينزلها المجتمع بالناس ، فحقبة الأمر أن هناك مجموعات كبيرة من المجرمين يرغبون في أن يعاقبوا . إن **الأنا الأعلى** لديهم يتطلب ذلك ، ومن ثم يوفر على نفسه ضرورة أن يقوم هو نفسه بمهمة إنزال العقاب بأصحابه . إن كل إنسان على الأقل بالتحويلات المركبة للمعنى والتى تحدث من خلال الأعراض المستيرية ، سيفهم أنه لا توجد محاولة يمكن القيام بها هنا لتعقب معنى نوبات دستوفيسكي إلا هذه المحاولة المطروحة^(٧) ويكفي هذا أن

(٧) إن أفضل تفسير لحنى هذه النوبات ومحتواها قدمه دستوفيسكي نفسه . عندما أخبر صديقه « ستراووف » أن قابلية للاستئثار وضمره بالاختئاب عقب كل نوبة صرعية كانا يجرمان إلى حقيقة أنه كان يدور نفسه فعلا على أنه مجرم وأنه لم يستطع أن يتخلص من الضمير بأنه يحمل عبئا ثقيلا من الضمير بالذنب على كامله . وأنه قد ارتكب بعض الآثام الكبيرة التى أساءت بالعم الشديد ، وإن مثل هذه الاتهامات الموجهة إلى الذات فإن التحليل النفسى يرى علامات على المرحلة بالواقع النفسى ومحاولات لجميل الذنب المجهول مبررة أمام الضمير (فرويد) .

نفترض أن المعنى الأصلي قد ظل ثابتاً لا يتغير خلف كل هذه الإضافات المتزايدة .

ويمكننا أن نقول ونحن على ثقة ، بأن **دستويفسكى** لم يتحرر أبداً من مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته في قتل أبيه . وأن هذه المشاعر قد قامت أيضاً بتحديد اتجاهه في مجالين آخرين كانت فيهما العلاقة بالوالد واضحة ، هي سلطة الدولة وأيضاً اتجاهه نحو الاعتقاد في الله . وبالنسبة للاتجاه الأول فقد انتهى به الأمر إلى الخضوع التام لأبيه الصغير . **القيصر** هذا الذى عندما قام مرة في الواقع بتمثيل كوميديا القتل والتي قامت نوباته غالباً بتمثيلها قبل ذلك . خلال تلك « المسرحية » ، وصل الندم إلى حده الأعلى .

في المجال الدينى كانت هناك حرية أكبر أمام **دستويفسكى** . فوفقاً لما تذكره التقارير الموثوق بها حوله ، فإنه قد تدبذب حتى اللحظة الأخيرة من حياته ما بين الإيمان والإلحاد . وقد كان من المستحيل بالنسبة لعقله الكبير أن يتجاهل أية صعوبات عقلية يقود إليها الإيمان . ومن خلال تلخيصه الفردى للارتقاء الذى حدث في تاريخ العالم ، كان لدى **دستويفسكى** الأمل في أن يجد طريقاً للخلاص وأن يجد تحرراً من الذنب الموجود في التصور المسيحي ، وأيضاً أن يستخدم مظاهر معاناته كدعوى يلعب من خلالها دوراً شبيهاً بدور المسيح . وحيث أن الأمر في كليته هو أن **دستويفسكى** لم يستطع الوصول إلى الحرية وأنه أصبح رجعيًا ، فإن هذا كان بسبب الذنب البشوى^(٨) Filial guilt والذي يكون موجوداً لدى الجنس الإنسانى بشكل عام . وهو الشعور الذى يقوم عليه الإحساس الدينى . وقد وصل هذا الشعور لدى

دستويفسكى إلى شدة فردية فائقة ، وظل من الصعب قهره حتى بالنسبة لذكاء **دستويفسكى** الكبير .

عندما نكتب هذا فإننا نترك أنفسنا عرضة للاتهام بأننا قد تخلينا عن موضوعية التحليل ، وأننا قد أخضعنا **دستويفسكى** لأحكام يمكن تبريرها من خلال وجهة نظر متحيزة ذات رؤية خاصة للحياة فقط . فالشخص المحافظ قد يأخذ سميت « **المفتش الكبير** » ويحكم على **دستويفسكى** بطريقة مختلفة ، والاعتراض دقيق ، ويمكن للمرء فقط أن يقول من أجل التبرير الجزئى أو التلطيف من حدة هذه المسألة ، إن قرار **دستويفسكى** كان له نفس المظهر الخاص الذى حدده الكف العقلى الذى يرجع إلى العصاب .

يمكننا بالكاد أن نرجع إلى المصادفة ، أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الخالدة في كل العصور وهي « **الملك أوديب** » لـ **سوفوكليس** و **هاملت** لشكسبير و **الإخوة كارامازوف** لـ **دستويفسكى** ، كلها كان يجب أن تتعامل مع نفس الموضوع ، **قتل الأب** . وفي كل هذه الأعمال ظل الدافع للقيام بعمل معين أو ماثرة معينة ، وكذلك المنافسة الجنسية حول امرأة موجودة بطريقة جلية ، قائماً .

إن أكثر هذه التمثيلات مباشرة ووضوحاً نجد دون شك في الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية ، ففي هذه الدراما يظل البطل هو نفسه الذى يقوم بارتكاب الجريمة . لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التخفيف والتتبع (أو التذكر) ، والتصريح المباشر بالنية المبيتة على **قتل الأب** ، كما نصل إليه من خلال التحليل ، يبدو غير محتمل دون تهديد تحليلي ، وبينما تحتفظ الدراما اليونانية بالجريمة ، فإنها تقدم أيضاً النعمة الخافتة التي

(٨) نسخة إلى مشاعر البشوة وطاعة الوالدين (المترجم) .

احتقاره للأخريين لم يكن أقل من احتقاره لنفسه
« استخدم كل إنسان بعد إمواقه ، ومن يمكن أن يخلو
من ضرب السياط ؟ » تنهت الرواية الروسية خطوة
إضافية في نفس الاتجاه . فجريمة القتل يرتكبها شخص
آخر كذلك ، وهذا الشخص الآخر ، على كل حال ، تكون
علاقته بالرجل المقتول هي نفس علاقة البنية التي تربط
البطل بهذا الرجل المقتول أيضا .

هنا نجد أن « ديمتري » في قضية الشخص الآخر
هذه ، يكون دافعه الخاص بالتنافس الجنسي موجودا
بطريقة واضحة ، إنه أخ لبطل ، ومن الحقائق الجديرة
بالملاحظة أن دستويفسكي قد قام بعزوم مرضه الخاص ،
أي ذلك الصرع المزعم ، إلى « ديمتري » كما لو كان يريد
الاعتراف بأن الجانب الصرعى ، العصائى بداخله عبارة
عن جريمة قتل الأب . ثم ثانية ، خلال الكلام الخاص
بالدفاع أثناء المحاكمة ، هناك تهكم شهير من علم النفس
فصواه أن علم النفس هو « سكين ذو حدين » وهى قطعة
فريدة من التقنع ، لأنه يكون فقط علينا أن نعكسها كي
نكتشف المعنى العميق لرؤية دستويفسكي للأشياء . إنه
ليس علم النفس الذى يستحق التهكم ، لكنها الإجراءات
الخاصة بالتحري أو التحقيق القضائى . إن اللامبالاة
هى فقط التى ارتكبت الجريمة . إن علم النفس يهتم فقط
بمعرفة من الذى كانت لديه الرغبة في القيام بها انفعاليا ،
وأيضا من قام بالترحيب بها عندما نفذت فعلا .

من أجل هذا فإن كل الأخوة : الشوهائى المتدفع ،
والكلبى^(٩) المتشكك ، والمجرم الصرعى ، كلهم - ما عدا
شخص اليوشا التقيض لهم - مخطئون بدرجات

لا غنى عنها بشكل سائمه من خلال إسقاط الدوافع
اللاشعورية للبطل على الواقع في شكل الخضوع للمقدر
الذى يكون غريبا بالنسبة له . ويقوم البطل بالتأردن
قصد ويظل يبدو متحررا ظاهريا من نفوذ المرأة . وهذا
العنصر الآخر يوضع في الاعتبار ، على كل حال ، في
الظروف التى يتمكن فيها البطل من الوصول إلى امتلاك
الملكة الأم بعد أن يقوم بتكرار مآثره أو أعماله الكبيرة في
مواجهة الوحش الذى يرمز للأب . وبعد أن يتكشف الذنب
ويصبح شعوريا ، لا يقوم البطل بأية محاولة لتبرئة نفسه
من خلال اللجوء إلى التذرع المصطنع بالخضوع للمقدر
ويتم الاعتراف بجريمة البطل ويتم عقابه كما لو كانت
جريمة كاملة وواعية ، ويبدو لنا هذا الأمر كما لو كان
بمناوبة الظلم بالنسبة لعقلنا ، لكنه يبدو أيضا من الناحية
السيكولوجية صحيحا تماما . في المسرحية الإنجليزية
يكون العرض أقل مباشرة بدرجة أبعد من ذلك ، فالبطل .
لم يرتكب الجريمة بنفسه ، لقد نفذها شخص آخر ،
فبالنسبة له لا تعد الجريمة جريمة قتل للأب ، ولذلك
لا يكون الدافع المحرم الخاص بالتنافس الجنسي حول
امراة ، في حاجة للتقنع ، وأكثر من ذلك فإننا نرى عقدة
أوديب لدى البطل ، كما كانت ، في ضوء معكوس ، من
خلال معرفة آثار جريمة الآخرين عليه . لقد كان عليه أن
يثار من ارتكبوا الجريمة ، لكنه وجد نفسه ، بطريقة
غريبة تماما . عاجزا عن أن يقوم بذلك . ونحن نعرف أن
إحساسه بالذنب هو الذى قام بشل حركته ، ولكن حدثت
عملية إبدال للشعور بالذنب وحل محله إدراك العجز عن
القيام بالمهمة المطلوبة منه . وهناك علامات على أن البطل
كان يشعر بهذا الذنب على أنه ذنب يفوق قدرة الفرد . وأن

(٩) الكلبي Cynic هو الشخص المؤمن بأن السلوك الإنسانى تسيطر عليه المصالح الذاتية وبمعا ، وهو يعبر عن موقفه عادة بالسخرية والتهمك .

(الترجمة)

متسارية . في « الأخوة كارامازوف » هناك مشهد كاشف بشكل خاص ، فخلال حديثه مع ديميتري يعرف الأب زوسيمنا أن ديميتري قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب ، ثم ينحني راکعاً على قدميه ، ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الإعجاب . إنه يجب أن يعنى أن هذا الرجل التقى يقوم برفض غواية الاحتشار أو المقت لهذا القاتل ، ومن أجل هذا السبب فإنه يقوم بإذلال نفسه أمامه . إن تعاطف دستوفيفسكى مع المجرم ، هو ، في حقيقة الأمر ، بلا حدود ، إن هذا التعاطف يذهب إلى ما وراء حدود الشفقة التي تكون من حظ الإنسان البائس أو التيس ، وهو يذكرنا بتلك « الرهبة المقدسة » التي كان ينظر بها إلى المرضى الصرعيين وإلى المصابين بحالة جنون العر^(١٠) Funatics في الماضي ، إن المجرم في نظره هو غالباً بمثابة المخلص الذي يحمل على عاتقه الذنب كله الذي يجب أن يحمله الآخرون أيضاً فلم تعد هناك أية حاجة لدى أى شخص كى يقتل ، حيث أنه « هو » قد قام فعلاً بالقتل ، وإننا يجب أن نشعر بالامتنان له ، فبدونه ، كان يمكن أن يكون المرء مضطراً للقتل . هذه ليست عاطفة الشفقة الرحيمة ، إنها تهاوى أو توحد على أساس دوافع القتل المتماثلة . وهى في واقع الأمر نرجسية - قد تم إبدالها بدرجة طفيفة (عندما نقول هذا ، فنحن لا ندحض القيمة الأخلاقية لهذا النوع من الشفقة أو العطف) .

ربما كان هذا بشكل عام تماماً هو الميكانيزم الخاص بالتعاطف الممتزج بالشفقة مع الآخرين ، وهو ميكانيزم يمكن تمييزه بسهولة خاصة في هذه الحالة المتطرفة لدى رؤاى يتحدر من الذنب . فمما لا شك فيه هو أن هذا التعاطف من خلال التهاوى كان عاملاً حاسماً في تحديد

اختيار دستوفيفسكى لمادته ، لقد تعامل أولاً مع المجرم العادى (الذى تكون دوافعه ذاتية) ومع المجرم السياسى والدنيى ، ولم يعد إلى الجريمة الأصلية أو الأولية ، وهى جريمة قتل الأب ، إلا في نهاية حياته ، ومن ثم فقد استخدمها في عمل فنى ، كى يبدى بساعترافه . إن نشر أوراق ووثائق دستوفيفسكى بعد وفاته ، وكذلك مذكرات زوجته ، قد قاما بإلقاء ضوء ساطع على فترة واحدة من حياته ، أى تلك الفترة التي عاشها في ألمانيا ، حين تسلط عليه هوس القمار . هذا الهوس لا يمكن أن نعتبره إلا نوبة - لا يمكن الخطأ بشأنها - خاصة بحالة انفعالية مرضية . وقد توفرت تبييرات كافية لهذا السلوك المحووظ والسيء ، وكما يحدث غالباً لدى العصابين ، فإن إحساس دستوفيفسكى بالذنب قد أخذ شكلاً ملموساً تمثل في أن يبرز تحت وطأة الدين المتراكمة ، ومن ثم أصبح قادراً على أن يحتمى خلف ذريعة أنه كان يحاول من خلال مكاسبه على الموائد أن يجعل الأمر محتملاً بالنسبة له حتى يتمكن من العودة إلى روسيا دون أن يقبض دائئوه عليه . ولكن هذا لم يكن إلا ذريعة ، وقد توفّر لدستوفيفسكى التوفد الذهني الكالى الذى جعله يعرف الحقيقة ويعترف بها بأمانة كافية ، لقد عرف أن الشيء الرئيسى كان هو المقامرة من أجل المقامرة ذاتها Le Jeu Pour Le Jeu . وتظهر لنا هنا كل تفاصيل مسلكه الاندفاعى اللاعقلانى هذا ، كما تظهر لنا شيئاً آخر أكثر منه ، فلم يهدأ دستوفيفسكى حتى فقد كل شيء ، فبالنسبة له كانت المقامرة أسلوباً لعقاب الذات كذلك . وقد وعد دستوفيفسكى زوجته مرة بعد أخرى وأعطاهم كلمة شرف ألا يعود إلى اللعب مرة أخرى ، أو ألا يعود إلى اللعب مرة أخرى في يوم معين ، لكنه كان دائماً ، كما نقول ، يحدث

(١٠) حالات الهياج والعنف التي تصيب بعض الناس عندما تكتل استدارة العر (للترجم) .

بقسمه ولا يلقى بوعوده . وعندما وصلت به خسائره ، ووصلت بزوجه معه ، إلى حد الحاجة الواضحة ، فإنه كان يستمد الشعور بالإشباع من هذه الحالة . لقد كان يستطيع حينئذ أن يوبخ نفسه ويقوم بإذلالها أمام زوجته ويطلب منها أن تحتقره وأن تشعر بالأسف لأنها تزوجت من هذا الخاطيء العجوز ، ثم عندما يتخفف عن طريق ذلك من هذا العبء الذى يتقل ضميره ، فإن العملية كلها كانت تبدأ ثانية فى الأيام التالية ، وقد عودت زوجته الصغيرة نفسها على هذه الدورة ، وذلك لأنها لاحظت أنها الشيء الوحيد الذى يمكن أن يقدم أملاً حقيقياً فى التحرر من هذه العمودية ، أى عندما يفقدان كل شيء ويقومان برهن آخر ممتلكاتهما . وبطبيعة الحال لم تفهم هذه الزوجة هذه العلاقة . فعندما كان يتم إشباع شعوره بالذنب من خلال عمليات العقاب التى يوقعها بنفسه ، فإن تأثير الكف على عمله يصبح أقل قسوة ، ومن ثم يسمح لنفسه بأن يخطو خطوات قليلة على مدرج النجاح .

ما هو الجانب الخاص من طفولة المقامر المطمورة منذ زمن بعيد ، الذى يشق طريقه نحو التكرار فى ذلك القُهار الدافع نحو اللعب ؟

إن الإجابة ، يمكن أن نكتشفها جديداً دون صعوبة من خلال قصة كتبها واحد من كتابنا الشباب^(١) هو ستيفان زفايج S. Zweig - الذى قام بالمناسبة بدراسة عن دستويفسكى نفسه عام ١٩٢٠ . وقد ضمن زفايج مجموعته القصصية التى كانت بعنوان « اختلاط المشاعر » confusion of feelings قصة بعنوان « أربع

وعشرون ساعة فى حياة امرأة » وهذه القطعة الفنية الرائعة يبدو ظاهرياً أنها كتبت فقط من أجل إظهار مدى عجز الخلق المسمى بالمرأة عن تحمل المسؤولية ، وأيضاً من أجل إظهار ذلك التطرف الذى يمكن أن تقوده إليه خبرة غير متوقفة وشيرة للدهشة والغرابة بالنسبة لها شخصياً . لكن القصة تخبرنا بأشياء أكثر من ذلك . فإذا قمنا بإحضارها للتأويل التحليلي فإنه يمكننا أن نكتشف أنها تمثل (دون أية نية خاصة للدفاع عن المعتقدات المسيحية) شيئاً مختلفاً تماماً ، شيئاً إنسانياً عاماً ، أو بالأحرى شيئاً ذكورياً . وبمثل هذا التأويل بالغ الوضوح لدرجة أنه لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه .

من بين الخصائص المميزة لطبيعة الإبداع الفنى أن المؤلف ، الذى هو صديق شخصى لى ، قد أكد لى ، عندما سألته ، أن التأويل الذى قدمته له كان غريباً تماماً بالنسبة لمعرفته ولقصده أيضاً ، هذا رغم أن بعض التفاصيل المنسوجة داخل القصة يبدو أنها صممت كي تعطى إلماً هادياً Clue يقود إلى السر المخفي .

فى هذه القصة تحكى امرأة من الطبقة الراقية للمؤلف خبرة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاماً ، كانت هذه المرأة قد تزلزلت حين كانت ما زالت صغيرة ، وكانت أيضاً أما لولدين لم يعودا الآن يحتاجان إليها . وبينما كانت فى الثانية والأربعين من عمرها ، لا تتوقع شيئاً جديداً من الحياة ، حدث أنها قامت خلال واحدة من رحلاتها التى بلا هدف بزيارة صالات القمار فى مونت كارلو ، وهناك ومن بين الانطباعات الجديدة بالملاحظة التى أفرزها المكان ، أصبحت هذه المرأة مفتونة بعشده يدين كانتا تفشيان كل

(١١) كان فرويد يقول ذلك ما بين عامي ١٩٢٧ - ١٩٢٨ حين كتب هذا المقال ، وقد اشتهر اسم ستيفان زفايج بعد ذلك باعتباره أحد الكتاب الكبار على مستوى العالم كما اهتم بكتابة دراسات حول شخصيات بعض المشاهير ثم انتشر بعد ذلك فى البرازيل حوالى عام ١٩٤٢ . (المترجم) .

أسرار مشاعر مقامر تعيس الحظ ، بشكل مخيف في دقته وشدته . كانت اليدان لشباب وسيم ، وقد قام المؤلف ، كما لو كان ذلك بطريقة غير مقصودة ، بجعل هذا الشاب في مثل سن الابن الأكبر للمرأة التي تحكي له هذه الحكاية ، وقد ترك هذا الشاب صالات القمار بعد أن خسر كل شيء وهو في حالة عميقة من اليأس ، مع ما يدل على النية الواضحة على إنهاء حياته التي بلا أمل في حديقة الكازينو ، وقد دفع شعور ما من التعاطف الذي لا يمكن تفسيره هذه المرأة إلى أن تتبع هذا الشاب . ويتبدل كل محاولة لإنقاذ حياته ، وقد أخذها هذا الشاب إلى بعض النساء السيئات المعروفات هناك وحاول أن يتخلص منها ، لكنها ظلت معه ووجدت نفسها مدفوعة بأكثر الطرائق الطبيعية الممكنة ، أن تلحق به في غرفته بالفندق ثم في النهاية ، تشاركه فراشه . وبعد ليلة الحب غير المضطربة لها هذه ، تمكنت من أن تجعل هذا الشاب - الذي أصبح الآن مستريحاً بطريقة واضحة - يقسم بأغظ الإيمان أنه لن يعود ثانية إلى اللعب . وقد زودته المرأة بللال من أجل رحلة العودة إلى بيته وواعده أن تقابله في المحطة قبل رحيل القطار . الآن . على كل حال ، بدأت المرأة تشعر بالعاطفة الجياشة تجاه الشاب وكانت مستعدة لأن تضحي بكل ما تملكه من أجل أن تحتفظ به ، ومن ثم فقد عقدت العزم على أن تذهب معه بدلاً من أن تودعه ، لكن مظاهر عديدة على سوء الطالع قامت بتأخيرها لدرجة أن القطار فاتها ، وبينما هي في توق شديد لرؤية الشاب الذي فقدته ، عادت مرة أخرى إلى صالات القمار ، وهناك ، أصيبت بالرعب ، فقد رأت مرة أخرى اليبدين اللذين أثارتا في البداية تعاطفها ، فالشباب قد حنث بقسمه وعاد مرة أخرى إلى

اللعب ، وذكرته بوعده ، لكنه ، بينما كان خاضعاً : لتأثير اتفعله ، نعتها بالمترفة الفاسدة ، وطلب منها أن تنصرف ثم طوح النقود التي حاولت أن تنقذه بها خلف ظهره يعنف واضح . وقد أسرعت المرأة بالانصراف في حالة من الخزي العميق ، ثم علمت بعد ذلك أنها لم تنجح في إنقاذه من الانتحار .

هذه القصة الباردة التي تتحرك بشكل سليم هي بطبيعة الحال كاملة بذاتها . ومن المؤكد أنها تحدث تأثيراً عميقاً لدى القارئ . لكن التحليل يظهر لنا أن الابتكار الخاص بهذه القصة يستند في جوهره على أساس رغبة تهويمية تنتمي إلى فترة البلوغ ، ويتذكرها الناس فعلاً بشكل شعوري ، ويجسد هذا التهويم الولد ، في أن تبادل الأم نفسها بدفعه نحو الحياة الجنسية من أجل أن تنقذه من الأضرار المروعة الخاصة بالاستمناء (العديد من الأعمال الإبداعية التي تتعامل مع موضوع الفداء أو التخلص (من الخطيئة) لها نفس المصدر أو الأصل) . إن ردئية الاستمناء يتم استبدالها بإدمان القمار^(١٢) . وذلك التوكيد الواضح على النشاط الانفعالي لليدين يقضي سر هذا الاشتقاق . وفي حقيقة الأمر فإن ذلك الهوى أو الميل الدافع نحو اللعب هو أمر مكاني لهذا : الإجبار أو الدافع الغلاب في اتجاه الاستمناء . و « اللعب » هي . الكلمة الفعلية التي تستخدم في غرفة نوم الطفل أو في حضناته كي تشير إلى نشاط اليدين حول الأعضاء التناسلية . إن طبيعة الغواية التي لا يمكن مقاومتها وعقد العزم المقدس والذي دائماً ما ينهار على ألا يفعل المرء ذلك ، والمتعة المحذورة ، وكذلك الضمير القاسي الذي يخبر المرء بأنه إنما يقوم بتدمير نفسه (القيام

(١٢) في خطاب من فرويد إلى فليس Flises بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٨٩٧ أشار فرويد إلى أن الاستمناء هو إدمان أول : تكين كل مظاهر الإدمان التالية هي بدائل له .

بالانتحار) ؛ كل هذه العناصر تظل ثابتة لا تتغير خلال عملية الإبدال Substitution الشيء الحقيقي لمعا هو أن قصة « زفانج » تحكى من خلال الأم ، وليس الأب ، إنه لما يشعب غرور الابن أن يفكر بأنه « إذا كانت أمي تعرف تلك الأخطار التي يمكن أن تلحق بي نتيجة الاستمناء ، فإنها ستحاول بالتأكيد أن تنقذني من هذه الأخطار بأن تسمح لي بأن أوجه ميولي إليها » إن مساواة الأم بالغانية كما حدث بالنسبة للشباب في القصة ، مرتبط بنفس التخيل (أو التهويم) . إنه يجعل المرأة صعبة المثال ، متاحة بأسهل الوسائل الممكنة . ويقوم الضمير الذي لا يكف عن الإزعاج والتدخل والذي يصاحب التهويم بإحداث النهاية غير السارة للقصة . ومن الأشياء الجديدة بالاهتمام أيضا أن نلاحظ كيف أن الواجهة (أو المظهر الكاذب) Facade التي اعطاها المؤلف للقصة قد حاولت أن تقوم بوضع قناع ما على معناها التحليل . حيث أنه من الأمور المثيرة للشكوك أن تكون الحياة الجنسية للنساء خاضعة للدفاعات المفاجئة والغامضة . وعلى العكس من ذلك ، فإن التحليل يكشف لنا عن دافع كاف للسلوك المفاجئ لهذه المرأة التي كانت حتى الآن بعيدة عن الحب . فلكونها مخلصنة لذكرى زوجها المتوفى ، قامت بتحسين نفسها ضد كل عوامل الجاذبية المماثلة ، ولكنها - وهنا يكون التخيل الخاص بالابن صحيحا - لم تستطع كأم أن تهرب من عملية الطرح أو التحول Trans-ference اللاشعورية التامة والخاصة بعشيقها لابنها . وقد كان القدر قادرا على أن يأخذها في حين غرة وهي موجودة في هذه المنطقة العارية من الحماية ..

إذا كان إدمان المقاومة ، مع تلك المحاولات الفاشلة للنضال من أجل كسر هذه العادة والخلاص منها ، ومن ثم تتاح الفرص لعقاب الذات ، وإذا كان هذا بمثابة التكرار

لقهار أو قسر الاستمناء ؛ فإننا لن ندهش إذا وجدنا مثل هذا الأمر يحتل مثل هذه المساحة الكبيرة في حياة دستوفيسكي . وأكثر من ذلك فإننا لا نجد حالات من العصاب الشديد لم يلعب فيها الإشباع الجنسي - الذاتى الخاص ، بفترتي الطفولة المبكرة والبلوغ ، دوراً ما ، كما أن العلاقة بين الجهود التي تبذل لمنع هذا الإشباع وبين الخوف من الأب ، معروفة تماما ولا تحتاج منا لحديث أكثر من هذا .

تعقيب على المقالة :

كما رأينا فإن هذه المقالة تشتمل على جزئين متميزين الأول يتعامل مع شخصية دستوفيسكي بشكل عام ، فيشخصه على أنه مصاب بالماسوشية والرغبة الشديدة في عقاب الذات وإلحاق الأذى بها ، ويصفه أيضا بأنه تسيطر عليه مشاعر ذنب مرضية ، وأن نوباته الصرعية كانت نوبات مدعاة ومزعومة وغير حقيقية ، وأنها كانت تعبيرات هستيرية عن صراعات عصبية داخلية ناجمة عن علاقة دستوفيسكي غير السوية وصراعاته التي لم تُحل حتى موته ، مع فكرة الأب والسلطة والله ، ومن ثم كان ذلك الاتجاه المزيج المميز لعقدة أوديب لدى دستوفيسكي والذي استغاض فرويد في تفسيره ، أما القسم الثاني من المقالة فيتناول نقطة خاصة في حياة دستوفيسكي وشخصيته وهي نقطة خاصة بالجنود الكامنة والعوامل الدفينة المسبوبة عن سلوك المقاومة لديه ، وقد لجأ فرويد من أجل تفسير هذه الحالة إلى القيام بتحليل خاص لقصة قصيرة كتبها « ستيفان زفانج » وهو تحليل يتحرك من خلال مفاهيم فرويد الخاصة ، وبه قدر ليس باليسير من التعصب في تحليل هذا العمل الأدبي ، فالقصة تقبل تفسيرات أخرى ليس هذا موضع طرحها ، وقد أشار ثيودور رايك T. Reik في مقالة كتبها تليقا

فرويد ، أما الجانبان الإيجابيان فلم يوجه فرويد أى اهتمام لهما ، مكتفياً فقط بالقول بأن مكانة دستويفسكى الفنية ليست موضعاً للشك أبداً ، وأنه يقف في تاريخ الأدب العالى على قمته ، ويجوار شكسبير ، ثم يحاول عكس الحقائق الخاصة بالجانب الأخلاقى لدى دستويفسكى ، ثم يتفرغ بعد ذلك لإظهار كل الجوانب السلبية المرضية في شخصية هذا الكاتب الكبير ، هذا الأمر يذكرنا تماماً بما فعله فرويد أيضاً مع فنان كبير آخر ولكن في مجال آخر من مجالات الإبداع الإنسانى ، هذا الفنان هو ليوناردو دافنشى ، الرسام والمصور الإيطالى الشهير . لقد قام فرويد بدراسة على هذا الفنان ، وانتهى منها بتشخيصه لشخصية دافنشى ووصفها بأنها تضع صاحبها قريباً من النمط الوسواسى القهرى المصاب بفقدان الإرادة ، والجنسية المثلية ، والكسل الجنسي وغير ذلك من التفسيرات التى تستند إلى معلومات ضعيفة أو حقائق عابرة ضئيلة القيمة ، ثم يقوم فرويد بعد ذلك بإقامة بناء شاق على أساسها .

على مقالة فرويد هذه في مجلة Imago عام ١٩٢٩ إلى أن هذه المقالة غير متماسكة من حيث شكلها ، وتفتقد التجانس أو التوازن العضوى ، حيث أن القسم الذى كتبه فرويد عن قصة زفايج كان متناسباً مع موضوعه الرئيسى الذى بدأ به وهو دستويفسكى ، ومن ثم بدأ الموضوع كموضوعين وليس موضوعاً واحداً ، وأصبحت له نهايتان وليس نهاية واحدة . وقد رد فرويد على هذا النقد من خلال تأكيديه بأن المساحة التى أعطاها لقصة زفايج في المقالة لا تتفق مع العلاقة بين زفايج ودستويفسكى ولكنها تتفق أكثر مع العلاقة بين الاستمنا والعصاب ، ومن ثم فليس هناك خلل عضوى في رأيه في طريقة بناء أو شكل المقال .

يلاحظ أيضاً أن فرويد كان قد بدأ مقاله بهذا بالحديث عن الوجوه الأساسية الأربعة لشخصية دستويفسكى النظرية هى : الفنان المبدع - العصابى - رجل الأخلاق - الخاطيء . ونلاحظ بشكل خاص أن الجانبين السلبيين : العصابى - الخاطيء ، هما اللذان استأثرا بجل اهتمام





أشعار

أصل

الشعراء
وهيكل الأنوار
المشيد من فقار ظهوركم
هل تجد فيه أخيراً
هذا الخبز الذي نبحت عنه ؟
أسمعها تصعد من فوقكم
ضجة الأنهار
ومن احضان هياكلكم المتصلبة
ينبجس رفضكم أن تتسلقوا
جدار الصمت !

أشتهى أن أعيد خلق كل شيء
فى جسد - عاصفة

لقد فقدت إلى الأبد
نجم الرحلة الهادئ
وعلى أن أواصل تشردى
أه - كم هو ثقيل جلد الشاعر !

ساغنى حتى اللحظة
التي تصبح فيها المتعة
انفجاراً فى الرأس

هل أتحمل قدرى الغاشم
داخل جلدى المؤقت
هل لى مكان بين النجوم
ليس هناك إلا الخوف من أن ينتزعوا حلمى

•

قيامه

عندما يولد من جديد حلمى المتصدع
فى النسيئة الأخيرة
من دسائسكم الشاحبة

لن يكون للعالم بعد
وجهه العايت الأعمى
كل الأشباح
المتورة فى مشاعلكم
كل الأحلام
المسحوقة بين أصابعكم الدنسة
ستنهض دكاء
لتعذب سهادكم
ولتصقل وجوهكم المقرزة
وأنا من أبدى
أثم !

ت : ١ . ع . حجازى

الفخ



احتوانا المكان المعتم تحت السرير حيث أشار لنا . السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كالشعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة ، والكلّة ملمومة إلى جانب . جلسنا القرفصاء تكاد رموسنا تلمس الملة الخشبية .

قال لنا : « سيأتي بعد قليل وترويه » .

له أيام يحاول أن يجيء بنا . قال لإغرائنا إنه - ضابط الدورية - يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه وأربعة خناجر يعلقها إلى جانبه . لم نصدقه ، فكثيرا ما رأينا الدورية في مرورها ليلا . كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر . مررنا بأشجار التوت ولم يغامر بالصعود معنا . وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط إثر هزنا للفرع البعيدة ، يلتقطها وينفخ عنها التراب ، وعندما توجهنا إلى التربة جلس على الشاطئ يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه ، لذلك ظل يتبعنا ، ولما ردنا كلبا أجرب حتى هرب إلى الحقول ، وعندما أعتمت ذهبنا معه .

أخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبن وضعها أمامنا . أكلنا دون صوت . هو لم يأكل . كان مشدودا للأصوات في الخارج ، مستندا بذراعه إلى صندوق كبير مغلق بقفل

صديء قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه ، كان موظفا بالمجلس البلدى ، وكان يمنعه من اللعب معنا ، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقينا بالجلباب النظيف والحذاء وشعر رأسه المعشط . أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم ويناديننا لنلعب أمامه مدليا حبالا طويلا يطوحه شمالا ويمينا . ولم يكن ذلك يفرغنا بالذهاب إليه . قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا . غير أن أمه منعتة بعد أيام قالت : « رغبة المرحوم » .

بعد الطعام ثقل علينا النعاس فنمنا . أيقظنا بهزة خفيفة . سمعنا حممة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة . هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة ويدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة . علقنا المصباح فى مكان على الحائط ، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائما أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيف ، وشاربه الكث الشائب بمنتصفه أثر داكن من التدخين ، وخلفه جنديان مشدودا القامة . جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها .

دخل أحدهم الحجرة ، جفل الولد بجوارنا وأشار لنا ، غير أننا كنا قد رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصى . أرض الحجرة طينية غير مستوية ، نطقت الحصىرة فوق النتوءات وبرزت الصغيرة منها كرموس الفئران . يخفى الحذاء عن أعيننا ثم يعود ، لا يتوقف . كنا نميل وننحنى نتبعه بنظراتنا ، كانت ملالة السرير المدلاة تحجبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة . وقف أخيرا وظهره لنا وقد انشئت الحصىرة تحت كعبيه ، لابد أنها حفرة صغيرة ، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد تضرب جانب بنطلونه الكاكي . سمعنا صوتها اتيا :

- كنت أعطيها الشاى .

ثمة كنية بجوار الحائط المواجه لمصانها أثناء دخولنا ، خلفها قاعدة النافذة العريضة حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج . كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض يجلسان على الكنية وبينهما مخدتان صغيرتان . هى على الطرف مضمومة الساقين ويدها معقوبتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسند وساقاه ممدوبتان .

- أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم .

- آه . قلت ربما غيروا رأيهم .

- يغيرين رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوانين .

- آه . قلت لى .

- سنواته فى العمل قليلة .

- آه .

- لا يستحق عنها معاشا . وقلت لك .

- آه .

- لا تسمعين الكلام .

يدا من حركة ساقيه أنه مال بجسده نحوها واضعا المختين تحت إبطه ، واستقرت يده فوق يديها .

- ولحده مثلك تربت فى المدينة . ماذا أتى بها إلى هنا ؟

سحب يدها نحوه . أفلتتها من قبضته وأعادتتها إلى حجرها . أمسك معصمها ، ووقف وجذبها حتى أوقفها .

- معاش استثنائي كما قلت لك . لا حل آخر . والتحريات ساكتها بنفسى .

دفعها نحو السرير . حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود . انحنى
ينفضها :

- هذا الجلباب ؟

أزال ما علق بظهرها من أعواد القش ، ثم يدها وكفهما سيخلعه عنها ، أبعدت يده . وأرات أن يفك
الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيدة عن يده ، أصابع قدميها متصلة تشبث بالشيشب . كتة مدنا
وعوسنا قليلا متستورين بالملاءة السوداء ، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعا بها إلى السويو . عندما
انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزا . سمحت روسنا للدخلى ، ولحنا قليل أن نخفى
يخلع الشيشب من قدميها . نفع يحدائه جانبية ، وسقط البنطلون مكوما عقد قدميه . ساقاته شديدا
التحول . بشرتهما ملساء فى لون الشمع ، وجرب أسود ملقوق عند الإصبع الكبير كتحت أنفاسنا ،
وطوينا سيقاننا ، وأنزونا مبتعنين نكاد نلتصق بالحائط ، الولد مازال متكئا بقراعه على الصندوق
متوهج العينين ، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلا مرهقا السمع . رجرجة السويو الخفيفة ،
وصرير الملة الخشبية وهمس لاهث :

- دائما يحدث ذلك . مجرد أن أتعود عليك .

صوت سعال الجندين فى الخارج ، والخليل تنفض رويسها وترقر وتحك رقابها بقاعدة التالفذة .

انزالت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل البيتالون .

انتظرنا قليلا بعد خروجه ، حتى سمعنا الخيل تتعد . كان الباب مواريا . نظوتنا إلى الولد . بادلنا
النظر بعينين متلفتين بالنعاس . زحفنا ولحدا وراء الآخر إلى الخارج .



من أناشيد إيزيس

الجميلاتُ فرعونهنَّ الحريرُ

وتوليبُ أجسادهنَّ للهواء

الجميلاتُ مانغا المقاصيرِ

ورْدُ المرايا .. ولؤلؤسُ مسكِ اللقناتِ

والجميلاتُ يلفقاتُ أحلى النساءِ

على كفٍّ مائتةِ العمرِ

يكسرنَ بفسَّ الثواني بتلجِ الثواني

وأزهىَ للجميلاتِ جاريةٌ تحتَ كفِّ المساءِ

على النيلِ ترخى نواعيرها

.... كيف تبدأ هذي القصيدة

من غفلة في حفاقي الزمان

على عشب أرواحنا القاحلة

ونهر من الخبز والناس يجرى ويجرى

ولا يبلغ الجسم في المقتلن

أنا عجري الهواء وحصاد صمت الدهور الأسيرة

أنا عنبري الشمال وريح المحاصيل والحنطة الداهية

وكتارة المومياء التي التهمت بالمسافات

واسترسلت في أنين الزمن

أنا ملك القمر والكيمياء للنيرة في محوها

أنا فارس الكهرمان وقنّاص زهو الأميرة

كنت مختبئاً خلف دغل القرون

عندما عبرت من النهر إيزيس

تحمل تفاحة من أزاهير

تُثقلُ في صدرها مِعْبَرَ العاشقينَ
تومئء لآدمَ أن يقطعَ الحزنَ في النيل
إيزيسُ لاحتَ متاهاً من الأغنياتِ ابتنتها
الزوابعُ في الأشرعةِ
وايزيسُ كانتُ فلاةً من الخير
كانت صحارى من العشق
تفتضُّها في العناقيدِ زويعاً لتضمنها زويعاً
... كيف تبدأ هذى القصيدةُ من كلمةٍ في شفاءِ المكانِ
على صمتِ أرواحنا الجائعةِ
أزوريسُ يُثقلت في السهلِ قبل المساءِ
وعولاً من الضوءِ ينبجها في حروفِ المجارى
ويُطلق قطعانه في (الزوارب)
يُطلقُ صيحاته في جروحِ الترابِ
ويجمع كلَّ الجنوعِ بخنجره .. ثمَّ يُضرمها بالرغائبِ

يَهْوِي بِهَا فِي عُرُوقِ الْمَرَامِي
وَيُنْطِقُهَا نَرْجِساً أَحْمَراً فِي الْحَوَاكِي
يُنْطِقُهَا فَضَّةً لَيْلَافاً فِي خِيَالِ الْمَذَارِي

أُزْرِيْسَ فَوْقَ حِصَانِ الْهَوَاءِ
وَحِيداً يُبْرِعُ كَفَ الشَّمَالِ وَكَفَ الْجَنُوبِ
وَيُخْفِيهِمَا فِي عَرَاءِ الْعَرَازِيلِ
يُقْصِيهِمَا فِي الْمَوَاوِيلِ
يُذْنِبُهُمَا فِي دُمُوعِ الْبَرَارِي
وَيَنْسِجُ اثْوَابَهُ بِالْيَوَاقِيْتِ
يَشْلُجُهَا فَوْقَ صَخْرِ الْغُرُوبِ
وَيَنْزِلُ فِي فَرْجَةِ الْمَاءِ
يُغْرِبُ خَلْفَ أَحْلَى الرِّوَايَاتِ
مَقْتَسِلاً فِي غِبَارِ الطُّيُوبِ

نَشِيد :

.. وَيَتِيهِ نَشِيدُ الْحَوْرِيَّاتِ

يقول بهاء الحوريات ولا يتعب
لأزوريس خيامَ فضاءِ الكونِ
يُنْقَلُّها من محبرة في الشرقِ
لمحبرة في الغربِ/ لمحبرة في وجع القلبِ
ويكتبُ في الأعمار رسائلهُ
ويمزقُ من إيزيس رسائلها
لأزوريس الخبزِ الصاحي
ومداراتُ فضاءِ العشبِ وجمرُ القنبِ
فأزوريسُ الطالعُ من خنجرهِ
ورقُ يحبكُ زهوَ مراكبنا
ويرصعُ بالعشاقِ سواحلها
ويدقُّ على أبوابِ البرقِ ولا يتعبُ
كيف تعبرُ هذى القصيدةُ
من زورقٍ في الليالي
إلى زورقٍ في مجارى الزمنِ

أنا فارسُ المومياءِ وحارسُ خُمارةِ الأزمنةِ
الجميلاتِ أجسادهنَّ العبيرُ وتوايِبُ أثوابهنَّ الهواءُ

نشيد :

ويتهِ نشيدُ الحورياتِ
يقولُ نشيدُ الحورياتِ ولا يتعبُ
«سيدةٌ في الرمانِ
سيدةٌ في التفاحِ
سيدةٌ فيما يُبدعه تخزيرُ القمحِ
وتسبكُ الذرةُ الصفراءُ
وسيدةٌ فيما يكتمهُ تموزُ عن الأشجارِ
ويكتبُه أيلولُ عن الحنطةِ
لكنك في كلِّ نصوصِ الأثمارِ : ثلاثُ نقاطِ البدءِ
وفي خاتمةِ الفصلِ الآتي : آخرُ نقطةِ

«لا أحفظُ عنك سوى أشعارِ دروسي الأولى

وتصاويرِ فروضِي الأولى

وعناوينٍ مراعى وضواحي تعليقات

غرامك مختصرات ديوب

مختصرات سفوح

مختصرات جهاتٍ حول جهاتٍ .. فوق جهات

لا أذكر فيك سوى أنظار الفلّ مساءً

ومشاوير الفلّ صباحاً

أنكر فيك زياراتِ الريحانِ وبخّانِ السُحرةِ

يُحضرني أنكِ إحدى النسمات

ويحضرني أنكِ همسُ قرنفلٍ حمراءِ على صيفٍ محترقٍ

يحضرني أنكِ .. أنكِ

ما لا يذكرهُ شوكُ الوقتِ

ويعرفهُ مسكُ البَشَرةِ

«سيّدة في صوتي

سيّدة في شفتيّ على مملكةِ الجسمِ

على أغمارِ هواي / على اجنحتي

سَيِّدَةُ فِيْ

اقول فتختمينَ

واسكتُ تبتدئينَ

عصافيري أنفاسكِ

حَوْرِي همسكِ

مملكتي شفتاكِ

وعرشي من نبضات قُتَاتِكِ

وأنا الملكُ المخلوعُ السيفِ على أرغفة القلبِ ..

على أشهى قُبَلَاتِكِ

وحين يعودُ الحصادُ

وتموزُ يكسرني في حفافيه قَنِيئَةً من عذابِ

وتجمعني الشمسُ في كَلِّها

ثمَّ تُغلقها شمعةً من رِماذُ

تناديني

.. لا تجيبُ الحفافي

تتأدين رِيحَ المساءِ
تقولين جُمعهُ جُمعهُ يا رِيحُ
يجمعنِي في غبارٍ
ويُطلقنِي في مهبِّ البلادِ

كيف تعبُرُ هذِي القصيدةُ
من دَمعة في الليالي
إلى صرخة في الزمن

غابةُ أسئلةٍ وعتابٍ
حملتني بهبوب الغابةِ
كنتُ أُنزّه فوق الموجِ قراصنتي وأصيحُ :
اخترعوا من سفن الأعداءِ ركاماتٍ
تسحبُها نَورِ مادِ القعرِ حبالُ رياحٍ
كنتُ أسافرُ في بحرِ الكلماتِ الحُمُرِ
وأصرخُ في مملكتي أن توصلني حبالاً أربطه بلساني

يُخرج من شفتيَّ إلى خِيَمِ المِرجَانِ
يَشْدُ نِثَارِي الغَضُّ إلى أغصانِ دِمَارِي
كُنْتُ أَسَافِرُ حِينَ اهْتَرَعَتْنِي رَاهِبَتِي
وَاكْتَشَفَتْنِي جَبْرًا مشهوراً في أسيافِ قِرَاصِنَتِي
- لَكِنَّ الفَجْرَ هَوَى

وَتَفَجَّرَ فوقَ نِثْوَيَّ لَهَباً سوداويّاً
انْبَثَّ طيِراً بِرِكَائِيّاً من عِبْقِ دَامِسٍ
كُنْتُ أَشَدَّ نَسْوَرِي

وَابْعَثَرَهَا في الأجواءِ نَوَافِيرَا
من وَحْشِ الرِّيحِ المنقُضِ على أسنَنَتِي
كُنْتُ هَبَاءً مُسْتَوِهاً في أجراسِ الشَّمْسِ
شِرَاراً في رَمَقِ الرُّؤْيَا
مَحْفُوراً في عُرَى الأرواحِ
وَإِنَّا الآنَ غِبَارُ كِتَابِهِ :

«أَوْشَكَ أَنْ تَرْفَعَنِي بَعْضُ صَقُورِ البَرِّ»

وترمينى فوق يباس ترابى
تلقى بى متعاً خضراء
وصرة أسفار زرقاء
أوشك أن يقبضنى الصمتُ
يفجرنى
يكسرنى
ويُشظّينى قمماً .. سُفناً
أوشك أن يشربنى شجرى
أن ترعانى فى الأرياح وعول الغيم
وتشربنى بترابى زمناً
وتشدّ الأعناق إلى أعلاى
وتهتف بى إيزيسُ
وتحفز بى فى الصخر أصابع شاهقة
ترسم من أصدائى قمماً
وتزهرنى مدناً مدناً

أوشكُ .. ترفعُنِي بعض نسور البرقِ

وتسفحُنِي قمماً بيضاءً

وأنا الآن غبارُ كتابه

كيف تعبر هذه القصيدة كلَّ الممالكِ

كلَّ الركامات من قلب إيزيسَ حتى المنافى

وتُشهرُنِي سيِّداً واضحاً من قراصنة الخاشعين

أنا شهقةُ القمح في دسكات الشمال

وفي دسكات الجنوب هتافى

أنا سيِّدُ الزيزفونِ الرخامى بل سيِّدُ الياسمينِ

أقول ونكتب شتى الدهور اعترافى :

أنا الفاتحُ المسجديُّ

أنا حنطة الأرضفة

وأصيحُ بقلبي أن يتركُنِي :

لكنى أتهاوى فى أنشودة أوزيريسَ الطالع من أحشائى

ينزعني بروميثيوس الجائعُ من جسدي

ويُعزيني فوق حقول البردي

- بروميثيوسُ

بروميثيوسُ

حذارِ

أنا الوجع العربيّ

حذارِ

أنا التعب العربيّ

حذارِ

أنا الأمل المُردي

- بروميثيوس

بروميثيوسُ

هل نأخذ كأساً في حانة جمر الكرنك

روحي ورقّ

جسمي ورق

ودمي حبرُ الله

وراهبتي وهبتي دنك

- بروميثيوسُ

بروميثيوس

تمهلُ في غرف الغيم

تمرغُ بمرايا الأعمار

وبلّغْ راهبتي حسنكُ

عاصفتي تعرفُ أني بعضُ رماد الحبرِ

وكل رماد الكلمات

وأشلاء الأوقات

وأني

أني

أنتك ...

« كهفيات » عمر جهان من لغز البدن إلى أمثلة البنيان !

ماجد يوسف

● لعلنى ممن لا يتحمسون كثيرا لبيانات الفنانين عن أعمالهم ، أو لما يقدمونه بين يدي معارضهم ولوحاتهم من اجتهادات نظرية ، أو إشارات فكرية حول هذه الأعمال . . وأرى - وعادة لا يخيب ظنى - أن مثل هذه الأطروحات النظرية ، على ما فيها من حسن النية وحرارة اليقين ، تخلق نوعا من المصادرة المبدئية للمشاهد ، وتحد من الأفق المفتوح والحر - أو الذى يجب أن يكون كذلك - للمتلقى .

وقد تكون هذه التوجهات - من منظور الفنان على الأقل - شديدة الارتباط بمنطقه فى الرؤية ، ولصيقة حقا بمفهومه للإبداع الجمالى ، وحميمة الصلة بوعيه التشكيلى وفكره الفنى . . إلخ ، ولكنها - مع ذلك - تظل - فى أحسن الأحوال - مجرد (اقتراح ما) يسيده الفنان على حساب العديد من الاقتراحات الرؤيوية المحتملة والثرية التى يعد بها أى فن أصيل . . وعمر جهان فنان أصيل بكل ما تشتمل عليه الكلمة من معانٍ ودلالات .

ولا أعرف حقا ما هى أسباب هذا الهوس (البياناتى) الذى دانما ما يصحب بطاقات معارض عمر جهان؟ .. وهل لدراسته للفلسفة والإستطيقا دور فى ذلك ؟ .. ربما ! .

وتبدو الآفة المركزية لهذا النهج - ومهما بدا من حرص ووعى الفنان - فى أنها تلقى به - أراد أو لم يرد - فى مزلق استحضار معادل أدبى ما مصنوعا بالكلمات لإبداعه التشكيلى ! .. ولا تصادر ملاحظتى بطبيعة الحال على حق الفنان المشروع تماما فى الحديث عن عمله ، وأبعاده ، ومكابداته ، وتقنياته .. إلخ،

على أن يتم هذا في سياقات أخرى عديدة ليس من بينها . فيما أرى . بطاقة المعرض نفسه .. الذى ، وأكرر، يجب أن يكون لقاء حرا تماما ، ويريئا كلية ، من أية مؤثرات خارجية ، أو إيجابيات خفية أو إحالات باطنة .. بيننا كمتلقين وبين للعمل الفنى .. حتى لو كانت هذه المؤثرات أو الوساطات - بل أولا وبدرجة رئيسية - هي حديث الفنان عن عمله ورؤيته له!.

ويبدو هذا الغرام الأدبي بالتسميات والمعادلات اللفظية ، قديما لدى الفنان **جهان** فى كل معارضه بلا استثناء من (السكون المشمس ١٩٨٣) إلى (التحولات ١٩٨٧) إلى (إشارات وشواهد ١٩٩١) وحتى معرضه الأخير (كهفيات الحبر والشمع ١٩٩٢) ..ولعل الفنان فى هذا يستجيب، بدون وعى ربما، لأخشية مبررة لدى كل فنان معاصر فى عالمنا العربى خصوصا .. من أن يستغلق عمله على متلقيه، الذى مازال فى قطاعاته المعرضية مثبت الصلة تقريبا بلغة التشكيل وأبجدياته، ومازال فى حاجة ماسة إلى جسر من الكلمات والتفسيرات والتوضيحات التى تمهد للقاء وتخلق نوعا من التواصل بينه وبين ما يراه .

وتبدو مخاطر هذا النهج فى تلك التسمية التى اختارها **عمر** لمعرضه الأخير (كهفيات) .. مع ما تحيل إليه - ابتداء - من صلة ما بتلك الرسوم البدائية للإنسان الأول فى كهوف التاميرا وغيرها .. وحتى لو صدقنا الفنان فى أنها « إيماءة إلى ما هو أبعد من كهفنا النفسى المكتظ بالأطفال والأنياب والشعر الكثر - إلخ » فمن المفروغ منه اننى لا أناقش اختلافنا فى دلالات الإيماءة وإيحاءاتها ، بل إن نقدى ينصب على (الإيماءة) نفسها ، مهما احتملت من المعانى والدلالات! .. « ليست المسألة أن نرفع الثوب ، المسألة أن نستبدل الجسد » .. والإيماءة اللغوية ، مهما كانت ، بالنسبة للوحة .. ترقيق للثوب .. أما العمل الفنى ، فله وحده بحضوره المحض المستقل حق (استبدال الجسد) .. جسد الكلمات .. وجسد اللغة اللفظية .. يجسد التشكيل .

وجسد التشكيل عند **عمر جهان** - خصوصا فى معرضه الأخير هذا - جسد قوى وفتى وملء بالصحة وحرارة البحث ودأب المحاولة وأصالة التجريب ، لاشك فى ذلك .. وإذا كان من الصحيح أن الفنان لا يعرف الفجرات أو الطفرات الواسعة من مرحلة إلى مرحلة .. ولكنه يتجه بدون جدال إلى مزيد من الإحكام البنائى والسيطرة التقنية على مقومات عالمه التشكيلي الخاص .

ولعل الملاحظة الأساسية فى هذا السياق ، أن تلك المقومات التى صنعت اللحن الافتتاحي لجهان فى بداياته الأولى ، لم تغب طول الوقت ، ولكنها تتبدى فى كل مرحلة فى قوام جديد يتجه بها باستمرار للحن نحو استشفاف أكثر عمقا - بالمعنى التشكيلي - للجوهري فيها .. وإلى اقتراب أدق باتجاه حلول بلاستيكية لمعضلاتها ..

.. وإذا صغنا هذه العبارات المجردة بلغة أكثر تجسيدا ، لقلنا إن المحاور الأساسية في خلق لغة الشكل عند عمر جهان ، قارة بيقتن صلب في شتى مراحلها من أولها إلى آخرها .. فالدائرة بشتى تنويعاتها .. من أهلة وأقواس وخطوط منحنية .. مائلة طول الوقت .. وقل مثل ذلك على مفرداته الأخرى .. المربع .. المستطيل .. إلخ ، موجوبة باستمرار.. ولكنها تنقلت - يجهد صادق من ريقه الانحصار في معادلاتها الأدبية أو إطاراتها الزخرفية الخطابية ، لتكتسب قيمتها المتزايدة والحقيقية كحضور تشكيلي محض . إنها تتحرر رويدا رويدا من مضامينها البلاغية السابقة التجهيز سلفا ، لترب بكياناتها الخاصة التي تمتلك بلاغة جديدة ولافتة .. بلاغة تشكيلية ..

ومع أنه تظل لدلالات هذه المفردات القديمة / الجديدة .. الدائرة .. المربع .. امتداد المستطيل .. علاقة ما بإحالاتها الأولية - لدى الفنان - كمعادلات للقلق والصرامة والراحة .. إلا أن علاقتنا بها في البداية كانت تتحدد في إطار هذه المقابلات المصمتة وحسب .. الدائرة / القلق .. المربع / الصرامة .. امتداد المستطيل / الراحة أما في منجز معرضه الأخير .. فإن هذا الارتباط يتجه نحو إحكام أكثر عضوية ومنطقية واتساق مع روح البناء الكلي للوحة ، وتتغنى هذه المسافة الفادحة السابقة بين المعنى والمبنى .. بل وتورق هذه المفردات / اللغة بقوة وحضور تشكيليين لم يكونا لها حينما انحصرت طويلا في حد الدلالة الأدبية والمعطى الشعري .

وحتى اللون الذي كان غالبا (قشرة) خارجية ، هشة الحضور .. هاهو يندغم الآن في معاركة الخلق ليمتلك كينونته الدرامية ، وسطوعه الدينامي ، وحضوره الفاعل في معادلة الوجود .

صحيح أن مصادر الإضاءة الجوهرية في عمل هذا الفنان الشرقي ، تدب للشمس الذهبية وأشعتها البانخة التي تتوهج على رمال صحارانا الصفراء الممتدة صانعة هذا المهرجان الأصفر الذي يعد جذرا أساسيا - أقصد اللون الأصفر- في مفهوم جهان للضوء ومصادره .. إلا أنه اتجه أخيرا - كما كان لابد أن يفعل - إلى الاقتصاد الضروري في استخدام هذا اللون .. حتى أن حضوره ليزداد عمقا وتأثيرا من خلال هذه الانبثاقات المحسوسة والهيبة هنا وهناك ، بأكثر مما امتلکه حين كان البطل اللوني المسيطر ، بل والوحيد تقريبا ، في مراحل سابقة .. وإن ظل الأصفر حتى الآن يلعب دوره المحوري في النص التشكيلي كله كملقن ومحدد ونقطة قياس لكل الألوان .

وإذا كانت الخامة المستخدمة واحدة من للعضلات التي حدد منها جهان موقفا مبدئيا ، برفضه المستمر للخامات (النقية) إذا جاز التعبير ، وسعيه اللاعج إلى ابتعاث ملابس خاصة في عدد من الخامات المركبة ، إلا أن مكتشفاته المللمسية في هذا الإطار ظلت أحادية القيمة .. بمعنى أنها نجحت في

أن تخلق ملمسا خاصا حقا لحيزه التشكيلي ، ولافتا ببراعته التقنية ، ولكن هذا المكتسب التقني لم يندمج في إطار الرؤية التشكيلية إلا مؤخرا .. ومن ثم فقد ظل ولأمد طويل أقرب إلى روح الإبهار المسرحي .. منه إلى روح التكوين المندمج في السياق العضوي والكلّي للتشكيل . وهي المسافة التي قطعها **جهان** باقتدار في (**كهفياته**) فلم تعد للملامس مجرد حلية خارجية ، ولم تعد منبئة الصلة بمنطق بناء الحيز التشكيلي العام .

مشكلة أخرى تغلب عليها **عمر جهان** أخيرا .. وهي ذلك الانشداد الأرضي بقانون الجاذبية لعناصره البنائية والشكلية ، فدائما ماكنّا نشعر بهذا الشد لأشكاله نحو خط الأرض .. وقد حاول الفنان الانفلات من هذا الأسر الميكانيكي بافتعال لهذه الإشكالية . في مرحلة الطيور والأهله مثلا . إذ تصور أن التفاتة إلى الطيور السابحة في فضاءها اللامحدود سيجرّه من قيد الجاذبية التي رتبت عددا من الحلول الهندسية (المعمورة) أو المصنوعة أو المفتعلة ولكنه ينجم في معرضه الأخير في حل هذه المعضلة دون الحاجة إلى مساندات خارجية برغم اتكائه الشكلي على شخوص أرضية - حيوانية وإنسانية - في الأساس .. وربما ساعده على هذا النجاح تأكيد عنصر قديم مترسب في الذاكرة البصرية الطفولية التي كثيرا ما ابتعثت كنوزا من الأشكال من خلال تأملات طويلة ومضنية لتشكلات السحاب وتكويناته .. فهامى (**كهفياته**) تسبح في هذه الغلالات الغائمة البيضاء لتحطم في ضربة واحدة الجاذبية الثقيلة والهندسة العقيمة والمنظور التقليدي الذي نشعر أن التخلص من وطأته لم يكن نتيجة لوعي مسبق لدى الفنان ، بقدر ما كان نتيجة مترتبة على المعركة العنيدة للسطح . وهامى أخيرا .. الأبعاد التي ظلت في حالة خصام في مسيرة الفنان . مستوى الخشونة أو الملامس .. ومستوى اللون .. ومستوى الخط .. تتداجم وتتكايف في حل مشكلات الحيز .. الذي لم يعد فراغا مربعيا على الفنان الإجهاد عليه ووضعه في حالة (ملاء) أرابيسكي مفتعل (وهو جوهرها وجه آخر للفراغ البانخ) وإنما أصبح الفراغ عنصرا من عناصر امتلاء الحيز بالشكل .. عنصرا تشكيلياً يلعب دوره مع بقية العناصر الفاعلة في معمار اللوحة .

وعند نقطة (معمار اللوحة) هذه .. اتصور أن أحد المشاكل الكبرى التي كانت - ولاتزال - تواجه الفنان **عمر جهان** .. وجود تلك البؤرة البنائية المركزية - تقريبا في وسط اللوحة - والتي تشد إليها بشكل أو بآخر مختلف مفردات اللوحة الأخرى .. بما قد يصنعه هذا الحل اللا إرادي في سيمفونية فادحة ولعل في لجوء الفنان في (**كهفياته**) إلى المجاورة الجامعة لأربع لوحات صغيرة أنجز كل منها على انفراد أصلا .. محاولة ما لحل هذا الشكل البنائي الجوهري وإن احتوت اللوحات المفردة - وخصوصا لرحتيه الكبيرتين اللتين تصدرتا المعرض - على حل ممتاز لهذا الشكل في معمار لوحاته .



4

أما عن تشخيصه التجريدي ، أو تجريده التشخيصي .. وهذه الانحرافات في شكل الإنسان .. وتلك التي تجمع بين بدن الإنسان والحيوان والثور والحصان وربما الصقر ، ودلالاتها الأسطورية أو الميثافيزيقية .. أو إشاراتها إلى مآزق الإنسان المعاصر .. أو .. إلى آخر هذا الإحالات الشعرية أو الاستحلابات الأدبية .. فهذه مناطق مفتوحة للمتلقى يستخرج منها ما يشاء .. ويظل السؤال مشرعا حول « جدوى الكتابة .. والكلام مهما توازى مع اللوحة وأفشى بعض أسرارها ، يظل في مثل هذه الحالة مجحفا وعاجزا » كما يقول الفنان نفسه .

وكل ما يعنيني في هذه الخاتمة تأكيده ، هو تلك الجزئية (الجوهريّة) الخاصة بالمعمار ، والتي يبدو الفنان على وعي حاد بها وحول ضرورة وحتمية :

« تحول عمله الفني من لغز البدين إلى أمثلة البنيان »

وأتصور أن هذا هو الرهان الكبير (والحتمى) للفنان في خطوته القادمة التي نرجو له فيها كل التوفيق .. وهو لنلك أهل وله كله .

وأخيرا .. تحية واجبة لعمر جهان ، هذا الفنان الأصيل المجيد والأمين مع نفسه ومع بحثه عن خصوصيته - التي لا شك فيها - في خريطة تشكيلنا المعاصر .



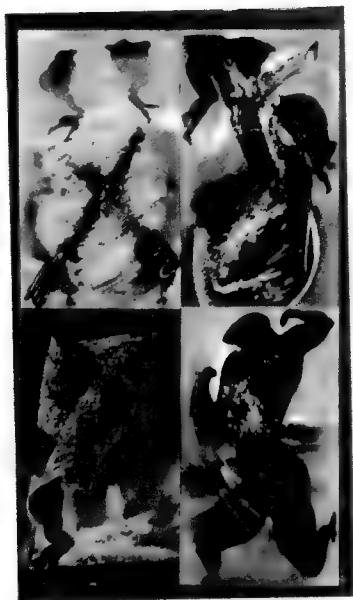
كهفیات عمر جهان

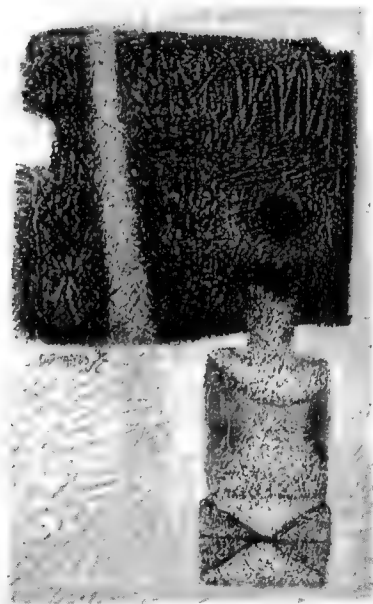




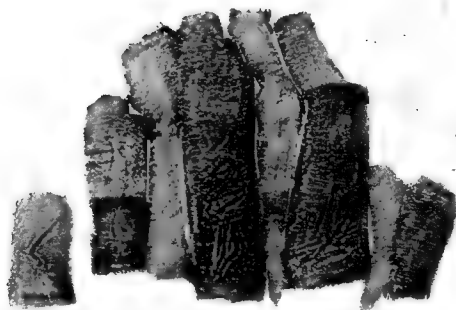




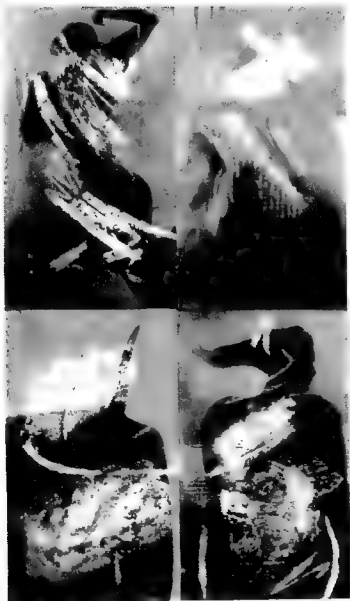
















البطن



الغرفة معتمة. عيناى مفتوحتان. وقعُ خطواتٍ مقتربةٍ بحذر. ينفتحُ الباب. «دعيها نائمة» صوتُ أمي. «أطمئن عليها» وشوشةُ أختي. لا أتحركُ. عيناى مفتوحتان على العتمة.

غرفته كانت مضيئةً برغم الستائر التي تغطي النافذة العريضة. ضوءُ النهار يجتازها بحبورٍ ليسقطُ على «أبقي هكذا على ظهرك. لا تتحركي» أعادُ. أحاولُ الأ. أحاولُ أن أبقي متمدةً مفتوحةً العينين والجرح. فى نبتةٍ رفيعةٍ كعودٍ أضُمُ ساقى عليها بحرصٍ البخيل.

قال «لم لا نحفظُ به؟» قال الجملةُ التي عليه أن يقولها (أو يظنُ أن عليه أن). قالها بسرعةٍ وكأنه يرميها فى وجهي متخلصاً منها (أنا التي أمضى أيامي فى الكلام مع نفسي كنتُ قد قلّتها لى منذ البداية. تحاورنا طويلاً وتردنا طويلاً، الكرةُ الآن فى ملعبى. كلماتى لى وحدى وأحلامى ولحظاتُ زعزعتى. جاء جوابى الذى كان ينتظره (أو أظن أنه كان). تابعنا السيرَ فى الشوارعِ المشجرة، تحت شمسٍ دمشق، وكاننا عاشقان، نخططُ للعمليةِ المقبلة.

* كاتبة سورية مقيمة فى باريس

كانت الغرفة مضيئةً وكنت وحدي. قال «سأذهب لشراء بعض الطعام. أنت جائعة» لم أكن. يريد أن ياكل أو يريد أن يتخفف من وطء هذا الذي نعمله معاً. قال متضاحكاً «لن أتأخر. لا تخافي». «لست خائفة». لن يذبحني أخى» أحببت متضاحكة أنا أيضاً. أغلق الباب وهو ينظر إليّ. لم أكن خائفة. بالأمس لم أكن خائفة. كان كل شيء يحدث وكأنه لأخرى. أنا كنت نائمةً وصحوتُ على دمي.

هى لم تصحُ على نهما. نبحوها وهى نائمة. فى العام الماضى رحلَ إلى المدينة البعيدة فجأة. عندما عادَ كان مكفهرأ. ما الحكاية؟ كان عليه أن يجدَ محامياً جيداً للدفاع عن أحد أقاربه. ماذا فعل؟ «قتل أخته» كدتُ أقفز من فوق مقعدي. مكرهاً كان عليه أن يقصُ على كل شيء. أسئلتى العنيدة لم ترحمُ أى تفصيل صغير. فى ساعات وحدتى كنتُ أحاولُ أن اتخيلها. صبيبةٌ بدويةٌ منقوخةُ البطن، سكين وبم حار طالع كالنوافير، صراخٌ وبكاءٌ وشهقات. سألتُ «ما اسمها» قال «لا أعرف اسمها. أعرف اسم عائلتها فقط» أنا كنتُ اسميها وأراها وأخبئها فى قلبِ حكاياتى السرية.

أزاحتُ أمي قلقَ أبى «نزيفٌ بسيطٌ. ليستُ بحاجةٍ إلى طبيب. لنتنظر الصباح» أمي القادرةُ على كل شيء مددتني على السرير ورفعت ساقى عالياً. جرعتني كؤوس ماء مالح. وضعت لى وسادةً قطنيةً تمتصُ الدم ويقيتُ إلى جانبي تتحركُ على إيقاع تغييرها. هل فهمتُ؟ لم تقل شيئاً. بين الصحو والغفو كنتُ واثقةً أنني سأبقى متدرةً ببراءة الكذب.

قال : «صديقى الطبيب شرح لى أن هناك طريقةً أخرى أقل خطراً ولكنها ليست مضمونة النتيجة. المهم أنه يستطيع تنفيذها بنفسه. نبتةٌ صغيرةٌ تنتفخُ بالروطية وتحرضُ الية الد... فتحت ساقى وانزعتُ العودَ الرفيع. سأرويه ساعات إلى أن ينفث ويطرُد المشكلة البائدة فى التكون. هو إلى جانبي يراقبُ محاولات الطبيب. «جربتها مرات ولم تنجح أبداً» يردد الأخرق وكأنه يريد أن يطمئننى. لو كنتُ فى حالتى العادية لانفجرتُ ضاحكةً. رسمتُ ابتسامتى الساخرة وهو ينظر إلى متفهماً (أو متظاهراً).

بالأمس، عندما خرجتُ من بيته ما كان هناك قلبٌ صغيرٌ ينبضُ بينَ ساقِي برعونةٍ بل نبتةٍ كعودٍ رفيعٍ مزروعةٍ كي ترتوي برطوبتي. كانتُ في رُبما، آخرَ الليل، عندما مددتُ يدي وتلمستُ دمي «فعلها الغبي. نجحتُ هذه المرة» هل تنفستُ بارتياحٍ؟ أعرفُ أني كنتُ خائفةً عندما فتحتُ ساقِي في المرحاض. مددتُ يدي فامتلاتُ. أعدتُها إلى بفضلٍ متحريةٍ تلكَ الخثراتِ القاتمة. الدمُ ساخنٌ أحمرٌ. الدمُ يختلطُ بالماءِ الجارى ويتحولُ نهراً مزهر اللون «سيفرغ دمي في هذا المرحاض...».

قلتُ لأختي في لحظةٍ صحوٍ «اسمعي. إذا حدثَ لي شيءٌ ستصلين به» قالتُ مشاكسةً «لماذا؟» يبدو أنها أشفقَتُ على فتابعتُ «لا تخافي. سافعل. نامي أنت» هو أيضاً قال لي «حاولي أن تنامي. الأمرُ يتطلبُ ساعات» هزّتُ رأسي وابتسمتُ. بقيتُ عيناى مفتوحتين على الضوءِ الراكضِ إلى وعلى النبتةِ التي تحاولُ الانتفاخَ بينَ ساقِي.

قال «صديقي يعرفُ قابلةً تعملُ معهُ في المستشفى. تقومُ بعملياتٍ كهذه في بيتها. ستذهبن إليها غداً، الساعة الثالثة. هذا هو عنوانها» لم أمد يدي لا لتقاطِ الورقةِ المطوية «وحدي؟» سألته. هن برأسه «نعم» هزّتُ برأسي في الاتجاه المعاكس «لا». بدأ الانتقام. لا أعرفُ متى بدأتُ أحبه ولكنني أعرفُ الآن أني بدأتُ في الانتقام منه. عليه أن يكونَ إلى جانبي وأن يرى بعينيهِ «إزالةُ آثارِ العدوان». سيكونُ أسهلُ على أن أتخلصَ منه (منهما؟) إذا رأيتهُ ينظرُ إلى وأنا أموت.

أحبه؟ ربما. يحبني؟ لا أعرف. ما كان هذا يعينني ولم أسأل يوماً. نلتقي. نثرثُر. نضحكُ. أقولُ لأمي إنني ذاهبةٌ لأدرسُ عند صديقتي وأتسللُ إلى بيته البعيد. أخرجُ من عنده وقد نبتَ لي قلبٌ صغيرٌ بينَ ساقِي ينبضُ برعونةٍ كقلبي الآخر. أكتبُ له رسائلَ لعينةٍ وأقرأ رسائله الأكثرَ لعنةً. أحبه؟ ربما. ولكن أحلامي كانت مسكونةً بي وحدي، بأيامي القادمة، ولا تتسعُ لأخر. حتى هو؟

الغرفةُ معتمَةٌ. وشوشاتُ أمي وأختي. عيناى مفتوحتان أبداً وأعيد. ما الذي يركلني كي أهربَ من مصيرٍ كمصيرهما؟ لا أعرفُ ما أريدُ ولكنني أعرفُ ما لا أريد. مشروعُ السنوات الخمسِ الذي تعيشه أختي: أن تتزوج وأن تنجب أطفالاً. هل ساقولُ لها إنني

حققت نصفَ مشاريعها بادنئةً بالنهايات؟ بالأمس كنتُ مشروعٌ أم ولكنني لستُ مشروعَ زوجة. ماذا سأقولُ لها عندما ستسعى إلى غداً بتواطؤ؟ لو جاء الطبيبُ لا فُجرتِ الفضيحةُ قبلُةً عنقودية. هل كانوا سيسألونني عن اسم شريكي في الجريمة وهل كنتُ سأعترف بجبنٍ؟ أبى لن يذبحني وأمى لن تولول وأختي لن تصرخ. المهم هو وادِ الفضيحة. سيبتلعون السرَّ كالافعى تبتلعُ عصقوراً. أدركني الصباح ولم ياتِ الطبيبُ. أدركني الصباح ولم أمتُ وحكايتي ستموت معي.

أدركني الصباح ولم أمتُ. عيناى مفتوحتان وأعصابى كُلُّها مركزةٌ على نقاطِ دمي التي تنزُّ بهدوءٍ متعقلٍ. أتابعُ مسراها ومجراها إلى مصيها في تلك الوسادة القطنية الصغيرة بين ساقَي. هذا دمي أنا. دمننا راح في المرحاض وغاص في مجارى المدينة. أين تصبُّ مجارى المدينة؟ لن أسدُ أنفى. ليس الأمرُ مقررًا إلى هذا الحد. انضمتُ إلى مَنْ سبق. كان أهلُ مدينتنا يحكون حكايات عن الطالبات اللواتي يجهضن في مراحيض الجامعة. أبى كان يعيدُ علينا، في طفولتى، حكايةَ الزعيم السياسسى الذى مات تحت التعذيب فوضعه في حوضِ الحمام ونويوه بالأسيد. ما كان عليهم إلا أن يفتحوا البالوعة كى يتسربَ إلى المجارى. لابد أن هناك حكايات كثيرة أجهلُها تنتهى في مجارى مدينتنا كحكايتي أنا. حكايتنا معاً. دمننا معاً كان بالأمس. اليوم هذا دمي أنا. لن العقه فضولاً كما فعلتُ طفلةً عندما جرح إصبعى. هذا دمي؟ أمد يدى وقبل أن تسقط القطراتُ على القطن سائلُفها بإصبعى وأكتبُ بها اسمى على جبينى. قد أكتبُ أيضاً أرقاماً تُورِّدُ لهذا اليوم التاريخى. متعبٌ أنا. لن أمدُ يدى ولن أخطُ حروفاً ولا أرقاماً. يدى غسلتها بالأمس وعبادتُ بيضاءً من غيرِ سقم. نبتةٌ صغيرةٌ كعودٍ تنفخُ حتى يسيلُ الدم. يحرننى ويحرك. لنحتفلُ معاً بعيد استقلالنا. أريدُ أن أضحكُ عالياً ولكنني متعبة. ما أفضل طريقةً للانتقام: أن أهربَ منه أم أن أبقي معه؟ طبقُ الانتقامِ يؤكلُ بارداً. أريدُ أن أضحكُ ولكنني عاجزةٌ حتى عن البكاء. «صحوّت» تسالُ أختى. «كيف أنت؟» تظلفُ أمى. هل أسألُ أين يصبُ بطنُ مدينتنا؟



حَفَرِيَّات

هل تبدو من شباك المطبخ أبهى

القهوة في الفنجانِ

ورأس نهار فوق الحبلِ

بياضُ الشاربِ يُعشى

كفتاة في العشرينَ

بعيداً

كأكيون وراء مكاتب ينتصرونَ

وسماكون بصفاراتٍ ينتظرونَ أمام المقهى

هل سيشد شريطاً من أوله؟

يعبر باب الخلق إلى السيدة

ومنها لبدایات

أم سيفضّ فضاء بذراعيه

يغافل ألين ويجثو

كرفاعي..

ليلمّ زلازل تلهو تحت الدور

مليجيون سيقترحون السيجّة

يعترفون بدين لسمرقند

مليجيون سيقنصون العين بعين

والبيضاء بسمراوات

وجه الغائب في الحصالة يريو

أهى الشيوخه

أن نكتفى بما فى الدرج

نقلم شجراً فى الدواب

وأن ننشغل بعدّ ضروس

يعرف أن قطار المريج يصب شيوخا فى الميدان

وأن النيل يغالط فى الحارات

يحط اللقمة فوق العين ويحلفُ
ثم يشبُّ
ليصعد شجراً أقصر من قامته.

- ٢ -

بعلب ملوئه
ويأتع يتسلى بعد أسنانه
كان عليه أن يشق طريقاً إلى مليج
هو الذى احتفى بقوة الضعف
وظل صامدا كمقلاده
هل الماء لم يزل قادراً على صعود السلم؟

....

كان عليه أن يقعد فى الدكان عشرين سنة
ليعين امرأة بمقود السكر
وطفلا على التبول خارج السرير
وكان عليه أن يصحب شيخاً إلى باب بستانه
وأن يبيع النوفالجين حبة حبه
كى لا يصير كحاملى النعوش.

هذا هو الأب الذى أورثه الشاربُ

والمقهى

ولعبة الورق

شبابك فى الماء مازالت

والحوت فى الميدان

سوف يلعب الورق

يغلب طبيين انقروضوا كسكر الأقماع

مرة بولدٍ

ومرة بالبيتِ

ثم يشعل السجارة التى ابتلتُ

ويسحب الذين سافروا فى الماء موشومين

أو مُحَرَّمين

لم تزل أسنائه فى فمه

ولم يزل يلاكم الهواءَ

هل يجىء الخان فوق مهره الذى لا يأكل الحلفاء؟

أم تغلب البحيرة التى من مرق الدجاج

ربما مليح لم تعد أنثى

- كان الصواب دائما فى صفها لأنها أم

قميصها يُلَفَّ قاراتٍ

وربما أراد أن يكون صياداً

يُغَطِّسُ الشِّبَاك فى العيون مرة واحدة

ليمنح الكلاب ما يصيدُ

هل يقوم من فراشه فى الصبح لامعاً كشفرة؟

- ٤ -

لا التى فرّ منها ولا الملكة

سيجرب أن يستريح إذن

يُعَدُّ مَرَاوِجَ للصيف من بُجَمٍ

ويعدُّ الشُّرُوحَ

يخبئ بيضاء ناعمة

ويهدُّ بسور من البقس

أو يتسسس قوساً ككتف الفتاة

ويخطو بمريلة

وحذاء خفيف

ليضبط حبلين في الحلق
يعرف أن المكان دمٌ
والقنابل ليست كحبّ العزيز
ويعرف أن التي صاحبتَه إلى جدول الضرب
غيرُ التي تتسلّى بخلق الإوزِ
لماذا يحنّ إلى البرحوتِ
ويندقّ صياده في المحيطِ
سيترك حرقها على رُكبةٍ
ليصبّ قليلاً من الزيت لا مرّةٍ
لم تزرّه.. سوى مرتينِ
وفي المرتين اختفتُ
حين هيأ شاربهُ
واستعار قميصاً يلائم سرب عصفيرٍ
«فيروز» كانت تُغنّى
وهشادي» على التلّ
يُفرغ حصالةً ليطيرَ
سيكتبُ سطرًا

ويعلن حرياً على الموتِ

سوطاً

ويرمى أصابعه في الهواءِ

وسوطاً

ويقفز خلف القطاراتِ

مزدحماً بمكانٍ أبديّ

وسوطاً

ويلتفّ بالصمتِ

يمنح بيضاء صورته

الزائر



سيكون كل شيء مُعداً ؛ بعد لحظة ، بعد أيام ، أو بعد سنين . لا أدري ، ولا أحد يدري . شيء متوقع ولا مفرّ منه . انتظره دائماً ، لا يكاد يبرح مخيلتي . أمضيتني هذه الفكرة . لا تفقأ تنخر في رأسي . كثيراً ما أحاول أن أستبعدهما ، فاشغل نفسي بتوافه الأمور ، ولكنها تقف حائلاً بيني وبين الناس جميعاً . أشعر بوحدة تحبسني فيما يشبه القمقم . أجاهد في أن أخرج منه ، غير أن حاولتي كلها تضيق سدى . هذه الحال لا يمكن أن تدوم . في الماضي ، كنت أحاول النسيان بالذهاب إلى الأماكن الصاخبة ، فاندمج في الغناء والرقص ، غير أن ذلك لم يجد شيئاً ، فما إن أغادر المكان ؛ حتى أجدني وجهاً لوجه أمامه . يدور بيني وبينه حديث طويل ، غالباً ما يستغرق الليل كله . في الصباح أذهب إلى عملي ، حيث لا عمل في الحقيقة ؛ وإنما هي جلسة متجمدة ، خلف مكتب خشبي قديم ، وأوراق تأتي وأوراق تروح ولا فائدة من ذلك كله . القاعة تضج بالأحاديث ؛ كلمات تتناثر هنا وهناك ، ولا معنى لأي شيء . أحاول أن أشارك معهم ، فأتدخل بلا استئذان ، ولكن ما يلبث أن يبورج الكلام فيقطع ، ثم يسود الصمت ساعة الظهيرة ، وقد أنهكت القوى ، وخدمت الأنفاس . لا شيء جديد على الإطلاق ، واية محاولة للتغيير ، قد تؤدي إلى عكس المقصود .

فى الطريق إلى القمقم ، تبدأ الرحلة الموهودة : الجهاد فى سبيل لا شيء . وحينما أنجح فى اجتياز تلك العقبات ، أصطدم بوحدي ، فالكلم الجدران وقطع الأثاث . وقد يحدث أن أسمع طرقات على الباب ، لا يستمر ذلك طويلاً : إذ أهرع فافتح الباب ، فأجده واقفاً وعلى وجهه ابتسامة ، ابتسامة عريضة تكشف عن أسنان بيضاء لامعة . لقد رأيته من قبل ، فى مناسبات عدة : فى كل مرة أحاول أن أبتعد عنه ، أن أختفى من أمامه ، ولكنه يعرف قصدى ، فيظل يلاحقنى حتى يأخذ بضماق ، ويجبرنى على أن نتحاور ، وابتسامته لا تنى تتسع وتتسع حتى أظن أنه سيلتهمنى ، فانتبهزها فرصة وأولى هارباً .

ها هو الآن ، يقف عند عتبة بابى . ما إن وقع بصرى عليه ، حتى أحسست كأن أحداً قد ضربنى بمطرقة على رأسى . لم أتحرك ، ولم أنتج عن فتحة الباب . كنت أريد بذلك ، أن يفهم أننى لا أرحب به ، غير أن ابتسامته لم تخف ، وإنما ازدادت اتساعاً ، فتذكرت صورته السابقة ، فما كان منى إلا أن حاولت أن أصفق الباب فى وجهه ، ولكنه كان أسرع منى ، ربما يكون قد أدرك ما جال بضامرى ، فامتدت يده : يده القوية الكبيرة ، وأمسك بمصراع الباب وحال دون غلقه . تنجيت مستسلاً ، وبدأ يخطو إلى الداخل . فكرت فى أن أترك الباب مفتوحاً ؛ حتى إذا ما حاول أن يمسك بى ، فررت هارباً ، إلا أنه كان قد أغلقه وأحكم رتاجه . وقفت سالكناً ، ظلت هذه الفترة دهرًا من الزمن ، أو خيل إلى ذلك . تذكرت صوته المبحوح الأجلش ، وهل مازال على عهدى به ؟ . تلاشت ابتسامته ، وأمحت معالم وجهه فى موضة ، ثم عادت تتضح شيئاً فشيئاً وكأنه قد وضع على وجهه قناعاً من الجبس . ثم بدأ يتكلم ، ما إن سمعت الكلمة الأولى حتى أدركت أن تغييراً قد أعترى صوته . ذهبت الخشونة حيث لا أعلم ، وخرجت الألفاظ هادئة ، رقيقة ، ملساء ، تنزلق من لسانه فى يسر ، وكأنها الهمس . ربما لم أصدق ما أسمع ، ولكنى كنت مضطراً أن أقبل الأمر الواقع . أراد أن يأسرنى بطريقة أخرى . فى المرات السابقة كنت أهرب خوفاً وعلماً . الآن لا حيلة لى .

لابد أن أقابل رفته بمثله ، فحاولت أن أغير من نبرات صوتى بحيث لا تشي بما فى أعماقى ، غير أنه لم يابه بذلك . تجاهلنى تماماً ، وراح يذرع أرجاء الصالة ، متوقفاً بين لحظة وأخرى ، وملفتاً إلى ، وهو يرمقنى بعينين غائرتين ، وكأنهما فوهتا بندقية . كنت قد تعهرقت حتى التصبقت بالجدار . من المؤكد أنه أدرك ما انتابنى ، ومن المؤكد - أيضاً - أنه حاول أن يخفف عنى وطأة وجوده ، إذ لمحت على

شفتيه ظل ابتسامة طفيفة ، حيث إننى لم أر أسنانه ، مجرد حركة تكاد تكون غير مرئية على الشفتين . بلعث ريقى ، وبدأت أنففس ، وتجرات فدعوتى للجلوس ، غير أنه قابل دعوتى بلا مبالاة . تأملنى لحظة صامتاً ، ثم استدار واتجه نحو ساعة الحائط ، ورفع رأسه ، وأخذ يتأمل بندولها وهو يتأرجح يميناً وشمالاً ، مستمعاً - فى إصغاء - إلى حركته الرتيبة التى تصدر عنه . كان السكون قد أحكم نطاقه حولنا . أنا نفسى بدأت انصت . لم أسمع هذا الصوت من قبل ، ولا أذكر أننى عُثيت بأن أسمعه . الآن ، يخترق أذننى ، وتعجبت كيف أننى لم أنتبه إليه من قبل تلك هى الفرصة الوحيدة المتاحة لى ، يولبنى ظهري ، إذا لم أستطع أن أقتنصها ، فلن تُتاح لى فرصة مثلهما بعد ذلك أبداً . وضعت يدي فى جيبى لأبحث عن شيء ما ، شيء ما لا أعرفه ولا أدرك كُنْهه ، ومع ذلك فقد ظلت أصابعى تفرس فى بحث مستمر ، ومحاولة للعثور على هذا الشيء . فى النهاية ، تأكد لى أنه لا يوجد شيء فى جيبى على الإطلاق . فى مكان آخر قد أجده ، وبدأت عيناى تدور وتدور ، كل ما وقع عليه بصري لا يصلح . فجأة لمعت الفكرة أمامى كنصل السكين . نعم ، هو السكين . هناك ، فى المطبخ . إذا كان قد اقتحم على شفتى ، فلا خلاص منه إلا بها . حين تمثلت فى رأسى الصورة ، كان كل ما حولى قد تلاشى تماماً ، حتى هو لم يعد له وجود . وبدأت أخطو متجهاً نحو المطبخ على أطراف أصابعى ، ولكن ما إن خطوات خطوة واحدة ، حتى كان قد استدار ، وواجهنى تماماً . التقت عيوننا . تسمرت فى مكانى . وفى محاولة لخداعه ، فقد اجتهدت فى أن أبتسم ، غير أن عضلات وجهى لم تطاوعنى . لأشك أن ملامحى كانت تشنى بما فى رأسى . خطا نحوئى فى ثؤدة ، فلم أسمع وقع قدميه ؛ حتى إذا ما صار على مقربة منى ، توقفت ، وسألنى بصوته البسوح إن كنت ما أزال خائفاً ، ولماذا ؟ جف ريقى ، وشعرت بلسانى متخشباً ، فلم أستطع أن أنطق . سادت فترة صمت ، فى اثناؤها كان كل منا ينظر إلى الآخر ، وفى الوقت نفسه ، أخذ صوت حركة البندول يعلو ويعلو مدوياً فى أذننى وكان أحداً يغرز مسامير حامية فى رأسى . كدت فى هذه اللحظة أن أصبح ، أو ربما خيل إلى ذلك ، ولكن يبدو أننى لم أستطع ، لماذا ؟ لا أدري ! كان قد خلع القناع ، فبدت أسنانه لامعة . تراخت أعضائى ، وشعرت كما لو أنها قد أخذت تنفصل عنى عضواً عضواً . جاهدت فى أن أبو متماسكاً . تراجعت ملتصقاً بالجدار ، وفكرت فى أن أجيبه . فتحت فمى دون أن أقول شيئاً . ظل فمى مفتوحاً ، اقترب منى أكثر ، وكانت ابتسامته مازالت

واضح ، وانحنى قليلاً ، ونظر إلى داخل فمى . ثم ابتعد قليلاً وهو يقول لى إن أسناني كلها تالفة ، نخرها السوس ، ولم تعد صالحة . تذكرت - فى هذه اللحظة - الآلام التى كنت أشعر بها حينما أكل قطعة من الحلوى . ظل يرمقنى وفى عينيه لمعة تبهرنى . عاوبتنى الرغبة فى أن أسأله ما إذا كان سيظل هنا ، أم أنه سيفادر ؟ لماذا جاسنى أنا بالذات ، ما علاقته بى ؟ لساني لم يطاوعنى . ظلت محملاً فيه دون أن أقول شيئاً . « ما الذى يخيفك ، ومن ؟ » قال هذا السؤال ، ثم جذب كرسيّاً وقربه منى وهو يامرنى بالجلوس . ترددت ، أوريما لم أستطع أن أتحرك . أمسكنى من كفتى وأجلسنى وهو يقول : « اظنك تستطيع الآن أن تستريح . تبدو متعباً . لاشك أن عملك هو السبب . لماذا لم تتركه ؟ لم لم تبحث عن عمل آخر ؟ الدنيا واسعة ، وكان يمكنك أن تجد عملاً أفضل . » بدا لى صوته أليفاً ، تخلته نبرة حانية لم أعدها فيه . تلاحمت أعضائى ، وانتظمت أنفاسى ، فبدأت أشعر بشىء من الانتعاش ، إلا أننى كنت ما أزال فى حالة غير عادية ، ثمة قلق داخلى يتأكلنى : لا تفقا الأسئلة تراوحنى : من هذا ؟ ماذا يريد ؟ لماذا لا يرحل ؟ . ربما يكون قد قرأ أفكارى ، إذ ما لبث أن قال : « أنت فيما يبدو لا تتذكرنى . خانتك ذاكرتك . جنتك وأنت صغير ، كم من مرة كنت الابعك . أخذك بين ذراعى ، وأرفعك عالياً ، ثم أتركك تهوى . كنت تبكى وتصرخ ، غير أن ذلك لم يكن يعنينى ، فاتركك ملقى على الأرض ، وأمضى . حقيقة ، كنت أشعر بالندم ، ولكن ما الذى كنت أستطيع أن أفعله غير ذلك ؟ لم تغب صورتك عنى قط ، دائماً فى ذاكرتى ، أراك أمامى فى كل وقت ، ولكن انشغالى بأمور أخرى ، هو الذى كان يحول دون مجيئى إليك . هانذا قد جنتك ، أفكر فى أن أصطحبك معى ، ومن يدرى ؟ فقد أعثر لك على عمل آخر غير الذى تعاني منه » .

دقت الساعة خمس دقائق بطيئة رتيبة ، بين كل دقة وأخرى صدئ الرنين . حاولت بصرى عنه ، ورحت أحملق فى الساعة ، ظلت عيناى معلقتين بعقاربها ، وقد خيل لى أننى فقدت القدرة على إدراك معنى الوقت ، كما انطمست لدى معالم الزمن . ما الذى كانت تعنيه الخامسة أو السادسة ، أو أية ساعة من نهار أو ليل ؟ . كان وجوده قد صار قدراً لا حيلة لى فيه ، وهل كان فى مقدورى أن انفذ ما جال بخاطرى فى لحظة سابقة ؟ وسمعته يقول فى صوت رقيق ناعم : « لماذا تنظر إلى الساعة ؟ لقد قرب الوقت ، ولكن لم يحن بعد . أنا معك فالوقت يمضى بطيئاً كسلخافه مريضة » . كنت ما أزال جالساً

على الكرسي ، وكان هو قد ابتعد قليلاً . قال : « انا منتظر ، لم يبق إلا القليل لنخرج » . سألته : « إلى أين ؟ » قال : « ستعرف كل شيء في حينه » . ثم رفع عينيه ونظر إلى الساعة . « اقترب الوقت ، هيا قم معي » . اقترب مني وساعدني على الوقوف . « لا يجوز أن تخرج بهذه البذلة القديمة ، بأساسدك في ارتداء بدلتك الجديدة ، أنت تعرفها طبعاً ، تلك التي ... » سار بي حتى غرفة النوم ، وأجلسني على السرير ، واتجه نحو الدولاب ففتحه وأخرج بدلتى السوداء .. (كنت قد اشتريتها على أمل أن أتزوج ، فارتديتها ليلة الزفاف) أمسك البذلة وأخذ يتأملها فترة ، ثم قال : « أعلن لم يعد لها ضرورة ، ستترديها الآن » . ثم وضعها بجانبى على السرير ، وأخذ يساعدني في خلع البذلة ، وحين تم ذلك ، قال : « اخلع القميص أيضاً ، يجب أن ترتدى قميصاً نظيفاً » . قال ذلك ثم اتجه نحو الدولاب ، وفتح الدرج الذى به القمصان ، وأخرج قميصاً أبيض نظيفاً ، وفك أزراره ، ثم اقترب مني وألبسني إياه ، ثم اتجه مرة أخرى نحو الدولاب ، وفتح درجاً آخر به الجوارب ، وراح يقلبها حتى عثر على جورب أسود ، أخذه ثم أغلق الدرج في دفعة قوية ، وأنجني وأمسك بحذاءى الأسود الموضوع تحت الدولاب ، ثم راح يقلبه في يده ، قربه من أنفه وشم داخله ، أبعده ، وبدأ التقزز على ملامحه . نظر إلى متسائلاً : « طبعاً ليس لديك سواه ؟ » لم أجبه ، كنت فقط أنظر إليه . هز رأبيه ، وألقى به أمامى على الأرض . اقترب مني وجذبني في جعبة ، أوقفني ، ثم أخذ البنطلون وطلب مني أن أمسكه من كتفيه ، ثم ألبسني إياه . عاد فأمرني بالجلوس ، واقفى أمامي ، وألبسني الجورب والجذاء ، ثم أوقفني ثانية ، وحذرني من أن أجلس ، ثم اتجه نحو الدولاب ، وجاء برباط العنق الأسود ، (كنت قد اشتريته حينما مات أبى) وطوقني به . وابتعد قليلاً وراح يتأملنى ، هز رأسه في رضا ، ثم ألبسني الجاكته ، وأمسكنى من يدي ، وقادنى خارج الشقة ، وأغلق الباب . تذكرت - في هذه اللحظة - أنني قد نسيت المفتاح بالداخل . فكرت في أن أنبهه إلى ذلك ، وكيف أننى لن أتمكن من فتح الشقة إلا بكسر الباب ، إلا أننى لم أنطق ، أدركت أنني ربما .. لن أعود .



لماذا يفسد الزاد؟؟؟

ليبتهم - رغم لوم الجرح - إذ نادوا
 وقلت : عليهم للرشد قد عادوا
 نسيت كل حديث عن جهالتهم
 وماجنوه من الأوزار ، واعتادوا
 القوم قومي - ولو أنى شقيت بهم -
 فليس بعد صلاح القوم إسعاد
 وليس كالصفح ، يجلو صفحة صدى
 وشؤفتها اباطيل وأحقاد

.....

فيا الشؤم الذى لاقيت عندهم

وياالبؤس الذى للوهم ينقاد
ويافجيعة يومى ، ياضللال غدى
هل يُرتجى من قرآن الموت ميلادٌ ؟؟
نكأت جرحا وشيك البرء ، كم شهدت
من أجله ، فى ليالى السقم ، أكباد

.....

أبصرتهم مثلما خلّفت ساحتهم
أقولهم فتنة ، والفعل إفسادُ
أكلُ تلك الدمى الشوهاء ما برحتُ
أما لها من كريم القوم أنداء ؟
اليوم - والجهل تستشترى غوائله -
أدركت بعد ، لماذا يفسدُ الزادُ

بريد حربي



حتى هذه اللحظة ، لا أجدنى واثقا من اننى سالكب الخطاب . أعرف تماما ما أريد أن أقوله ، ولكن دوافع غير محددة الملامح تجعلنى أتردد .

طلبت رقم البريد الصربى من زوجته ، فرحبت وأعطته لى فى ورقة صغيرة . أردت قائلة : أرجوك ، لا تعطه لانتصار إذا طلبته منك .. لا أريد أن تتصل بأبيها إلا عن طريقى !.

اعتبرت ذلك داخلا فى دائرة شئون بيتها ، فلم أتوقف أمامه كثيرا .

ظلت الورقة تحت زجاج سطح مكتبى عدة أيام ، تطالعنى فى كل مساء حين أجلس للقراءة أو للكتابة ، وتتسبب فى تعطيلى عن أعمالى لبعض الوقت ، حتى أحسم التردد بتأجيل التفكير فى الموضوع .

قبل ظهر اليوم ، اتصلت بى زوجته هاتفيا ، وأبلغتنى بأنه يسأل عنى .. فهو يتصل بها من شرق السعودية بانتظام . قالت له إنها أعطتنى رقم البريد الحربى منذ مدة طويلة . قال لها إن البريد منتظم ، ولم يصله منى أى خطاب . اضطرت إلى أن أسوق بعض المبررات ، مع اعتذارى عن التأخير فى الكتابة إليه .

فى نشرة أخبار المساء المصورة ، كانت الدبابات بالأرقام العربية تجرى فى بحر الرمال . لم أستطع القطع بانها دبابات لوائه . رأيت أيضا وجوها مختلفة لجنود يعزفون

الموسيقى ويغنون ويرقصون أمام شجرة عيد الميلاد ، فى خيمة تختلف تماما عن خيام الجنود الفقيرة المكتيبة التى عرفتھا بعض الوقت قرب قناة السويس . ولم يستوقفنى بين أخبار الصراع غير خبر صغير فى صفحة داخلية من صحيفة هذا الصباح ، عن اهتمام مراكز البحوث فى مصانع الحلوى الأمريكية بإنتاج أنواع جديدة من الشيكولاتة لا تتأثر بحرارة الصحراء !.

أخرجت الورقة من تحت زجاج المكتب . فكرت فى أن أنقل محتوياتها إلى قائمة عناوين الأصدقاء المغتربين . ويعد أن فعلت ، عدت وفكرت فى أن ذلك لم يكن ضروريا ، فالقائمة مخصصة للعناوين الدائمة وشبه الدائمة ، ولا أعتقد أن الأمر سيطول . ولكنى لم أحاول شطب العنوان من القائمة .. قلت فى نفسى : من يبرى ! .
جاءت زوجتى بالشاى ، وقالت :

- ربنا يهديك .. أكتب للرجل .. لا تدعه يظن أن أعز أصدقائه يتخلى عنه فى وقت الشدة ! .

وسحبت مطروفا ، وضعته أمامى ، وعادت تستحلفنى أن أكتب : لأن الصداقة شىء والأفكار التى (تملا مخي) شىء آخر .

تعجبت لتدخلها بهذه الصورة غير المسبوقة ، ولكنى لم أصدها ، بل ابتسمت ، وأمسكت بالقلم ، وكتبت على صفحة الغلاف : بريد حبرى ، فى الركن الأعلى إلى اليمين ، وفى الوسط تماما ، رقم الوحدة ، ورقم المجموعة . وأثرت أن أكتب اسم صديقى كاملا مسبوفاً - فقط - برتبته العسكرية المركبة ، ورأيت أنه قد لا يكون من المناسب أن أسبق اسمه ورتبته بكلمات مثل الأخ العزيز أو صديقى الحبيب .

بقيت زوجتى معى فى الغرفة تشرب الشاى . جلست فى مقعد أمام المكتب .

كانت رغبها فى الثرثرة واضحة .

قالت :

- نبيل اعتمر فى الأسبوع الماضى .

أخبرتني صافية - زوجة نبيل - بأنهما كانا ينويان الحج معا .. وها هو قد جاءته الفرصة ليعتمر وحده . طيب خاطرهما ، وقالت لها: إن الأيام قادمة ، وسيكتبها الله لكما مادمتما نويتما الحج . قالت : إن صافية أصبحت أكثر ثباتا ، بعد إن كانت لا تكف عن البكاء في الأيام الأولى بعد رحيل نبيل إلى السعودية . وحشدت زوجتي كل قدرتها على المناورة لتتلافى غضبي المتوقع ، وهي تمرر إلي إشارة إلى بداية اهتمام صافية بسعر الدولار في السوق السوداء .

استقبلت الإشارة ، ولم أعلق ، فشجعها ذلك على الاسترسال - قالت :

- عندما أخذوا أخى إلى اليمن كادت أمى تموت من الحزن .. ولكنه رجع واشترى نصف بيت! ..

خرجت عن صمتي ، وقلت : (غيره رجع في صندوق!)

رفعت ذراعها محتجة ، وقالت :

- يا شيخ .. الأعمار بيد الله !!

أجند صوتي :

- ولكنك تنسين شيئا جوهريا .. وهو أننا نتحدث عن جنود! .. هل تفهمين معنى كلمة جندي!؟

وكعادتها ، تراجعت إلى الضمت أمام عنف لهجتي . ولم أكن أقصد الاستمرار في محاورتها ، بل لعلى كنت أحادث نفسي :

- (وَجَاءت ٦٧ .. وكان ما كان !) .

عندها ، قامت لتنسحب ، فأنشأت إليها أن تجلس . اعتذرت عن حدثي ، وسألتها عن أحوال (انتصار) .

.. جاءت (انتصار) إلى الدنيا في نهاية ٧٣ . اختارت لها أمها الاسم لأن أبيها كان مرابطا عند قناة السويس . كنا في ديسمبر ، وقد أصبحت الأوضاع في حالة من الاستقرار تسمح بالتصريح له بترك كتيبته والسفر إلى الإسكندرية لاستقبال انتصار .

.. وكنت أعرف أن انتصار تعيش في حزن دائم منذ رحيل أبيها إلى السعودية . وليست أدري كيف يدبر أموره هناك ، ولكنه يكلمها هاتفيا كل يوم تقريبا . ورغم ذلك ، فهي لاتكاد

تبارح حجرتها فى البيت إلا فى الصباح ، حين تخرج إلى المدرسة . أوصانى نبيل ، ونحن نودعه ، بأن أرى انتصار فى غيابه ، وكان قلقلنا لأن الأحداث المتلاحقة وإكبت استعداد ابنته الوحيدة لامتحان الثانوية العامة . وكانت انتصار منهارة تماما فى آخر لقاء بأبيها قبل سفره . طمأنته ، أملا أن يخف الحزن مع الأيام ، ولكن البنت تذبل ، ولا تلتفت لدروسها ، وأنا حائر ، بل عاجز عن مساعدتها . تنتابها ، من وقت لآخر ، نوبات عصبية ، تصرخ ، وتحطم ما تجده أمامها ، وتصيح منادية أبيها باسمه ، طالبة منه أن يعود إليها .

استدعنى أمها منذ يومين ، فهرعت إليها . نجحت فى وقف هياج البنت . تعلقت برقبتي تستطفئى باله ويصداقتى لأبيها أن أكتب إليه ليعود . وكنا نحدثها بما نعرفه هى.. باستحالة أن يعود الأب ، فهو رجل عسكرى محكوم بقوانين ونظم عسكرية . وكانت تصرخ :

- أعرف .. أعرف .. وأنا أعرف أبى أكثر منكم .. إنه أشد الناس انضباطا .. وهو يجب عمله ، وكنا نتركه له معظم الوقت .. ولكنى أريده .. لا أحبه أن يدخل هذا الجحيم .. أبى مقاتل .. أعرف تاريخ أدائه العظيم .. اعتنى بأوسمته ونياشينه ، واشترى له علامات الرتبة المذهبة عند كل ترقية .. أبى مقاتل .. أتعرفون معنى هذه الكلمة ١٩ .. فكيف تريدوننى أن أتركه فى هذا السعار ١٩.

وكنا فى حجرتها نحيط بها . هدأت ، وطلبت منى أن أبقى بمفردى معها . انسحبت أمها وزوجتي . كفت عن البكاء ، وحاولت تجفيف الدموع التى ملأت صفحة وجهها . وكانت مستمرة فى طور الهدوء ، وتنادينى بيا (عمو) وتقول :

- حاولت أن أحسب حجم النيران التى يمكن أن تنتج عن كل ما تم حشده وتخزينه من مواد مدمرة فى ذلك الشريط الضئيل من الرمال .. طبعاً عجزت .. ولكنى أشهد الواقعة فى كل ليلة .. كابوس بعد كابوس .. كرة نيران ضخمة تندرج فوق رمال الصحراء ، ودبابه أبى تعلق بطرف لسان أحمر فى بورتها .. عينا أبى تنظران إلى فى فزع ، والقناع الواقى من الغازات يغطى وجهه .. يمد لى يديه لانتشله من بحر رمال متحركة يمسك به ، وأنا عاجزة أصرخ ولا نصير.

وقامت متجهة إلى رف للكتب في ركن من جحرتها . سحببت ثلاثة كتب ، وعادت لتضعها أمامي . واصلت التحدث في خوف واضح :

- أنظر . قرأت كل هذه . خذها واقراها ، وحاول أن تنام بعد أن تتنصع لك أهوال الحياة تحت سحابة غاز حربي .

توقفت قليلا ، وعادت للبكاء ، ولكن في هدوء . وتقول ، وكأنها لا تريد أن تنطق بالكلمات :

- هل تريدني أن أترك أبي يباد مختنقا في صحراء بعيدة ؟!

وصمتت طويلا ، مغمضة عينيها ، حتى خلتها تريدني أن أتركها . فلما سألتها في ذلك ، سباعت تقول :

- لا .. من فضلك .. إبق معي .. سأقول لك شيئا آخر يحزنني .. حاولت أمي مواساتي ، وقالت إن سفر أبي ليس كله شراً .. بل قد يكون فيه خير ! .. سنجد نقوداً أكثر.. وستكون هناك فرصة لتشتري لي شقة أتزوج فيها ، وجهازاً فائراً ، وربما سيارة خاصة أذهب بها إلى الجامعة . واتهمتنى بالجنون عندما صرخت فيها لتكف عن أفكارها المشيئة هذه ! .

حاولت أن أدافع عن الأم ، فقاطعت انتصار :

- لا تضلميها .. كانت نعم الرفيق لأبيك .. وعاشت أياماً طويلة مشحونة بالقلق ، وتحملت كثيراً .. هي الآن تفكر بشكل واقعي .. مادامت الفلوس موجودة .. وهي تحبك .. لا تطلب شيئا لنفسها .. كل تفكيرها يدور حولك وحول مستقبلك .. منطق معقول .

ضحكت ضحكة صغيرة ، وقالت في أسى واضح :

- يا عمو .. لا تحاول المجاملة على حساب الحقائق .. أين العقل الذي يتحدث عنه ؟ .. علمونا في المدرسة أن المنطق نظام .. وأنت تدرك كمّ الفوضى في العالم .. اختلطت الأوراق.. تبليت الأحوال ... عمو الأمس صديق اليوم ! .

.. وسكنت تنفّس بعمق ، ثم عادت تحدثني وهي تنظر في عيني :

- هي مسكينة .. تحملت كما تقول .. وهي لا تملك شيئاً .. كلنا لا نملك ما ندفع به ما لانرضاه .. يخرج إلينا أناس شمعيون .. تغمرهم الأضواء .. يبتسمون دائماً .. يتحدثون ويهزون رؤوسهم .. يؤكدون .. نوافق .. ينفون .. نوافق .. وفي كل الأحوال ، يبدو سعداء ، وينبو مقتنعين .. ولكنهم ليسوا دائماً على صواب .. أحياناً ، لا يرون بعينونا .. هل ترى ما أرى يا عمو؟ .

انتهى حديثها بالسؤال ، وكان على أن أخرج من إطارى وأجيب . ولكن يجب ألا أخفى أنني كنت أستمع إليها من خلال دهشة فرح بأفكارها الواضحة المرتبة ، وبقدرتها على الإقصاح عن هذه الأفكار في سهولة محببة .

وكانما أدركت حيرتى ، فكفتنى مشقة البحث عن كلمات ، وقامت مرة أخرى ، ولكن إلى مكتبها الصغير الأنيق . فتحت درجاً ، وأخرجت حافظة أوراق ملونة متضخمة . وضعتها أمامى ، وعادت تقول فى حماسة واضحة ، وقد زال انطفاء الحزن فى عينيها وحل محله توقد مدهش :

- أوراق أبى .. مذكرات خاصة .. خواطر .. يوميات ٧٣ .. فيها أيضاً كلام جميل عنك .. عقدنا اتفاقاً أن أساعده فى ترتيبها وتبويبها بعد أن يترك الجيش ، ليصدرها فى كتاب .. وتركها أمانة لدى ، فى ليلة سفره وأوصانى أن تحل محله فى إعداد الكتاب .. إذا لم يعد!! .

وغالبت دموعها فى محاولة للتماسك ، واستمرت تتحدث :

- قرأت جزءاً منها معه .. يقول أبى ، فى وضوح تام ، إن العدو الأول لنا هو إسرائيل.. يرى أن يكون ذلك واضحاً تماماً فى أذهان العسكريين ، بالرغم من محاولات السياسيين وقوجهاتهم .. يرى أن ندع السياسيين يفعلون ما يشاءون .. ولكن هذه الرؤية يجب أن تظل عقيدة كل العسكريين لكى لا يأتى وقت يرتعش السلاح فى أيدينا .. يرى أن ذلك يجب أن يظل جمره متوهجة ، لأن قوى شريرة تتربص بنا ، وإن تترك فرصة لخنق التوهج وإجهاض قدرتنا على الفعل .

توقفت لتلقط أنفاسها ، ولتدعنى أنا أيضاً أتوقف قليلاً عن اللهاث وراء تدفقها . وكنت أنظر إليها وكأننى أرى أباه ، فى زمن غير بعيد ، حين كان الحماس يكاد يقفز من عينيها

وهو يتحدث عن قضية يريد أن ينتصر لها . أفصحت لها ، من هذه الأفكار ، فضحكت في صفاء . وأضحكتني كثيرا وهي تتفكه :

- إن أبى يشبهنى كثيراً !!

وقبل أن أخرج من حجرتها كانت آخر كلماتها لى تقول :

- سهل جدا أن تقرأ فى الأوراق مدى إقبال أبى على القتال منذ حرب الإنتمزاف حتى ٧٢ .. يتحدث أبى عن معنى كلمة الشهادة كسلوك اعتيادى لجندى .. كأنها لا تعنى الموت ، بل كأنها مهمة يحمل أمانة أدائها .. أين هذا من القلق فى عينيه والتشوش الذى أحسست به فى داخله منذ أن أخبرنا باحتمال السفر ١٩ .

وكانت سعادة صافية بالغة ، وهى تودعنا عند الباب تحتضن انتصار وقد عادت صفحة رقاقة .

سألتنى زوجتى قبل أن نصل إلى مسكننا :

- ماذا فعلت بالبنت ١٩ ؟

تجاهلت المزاح فى تساؤلها ، وأجبت :

- إنها بنت أبيها ، حقا !

..... فماذا أكتب لصديق عمرى فى خطاب يحمله إليه كيس البريد الحبرى ؟

وماذا يجدى أن أكتب له أفكارا يكابدها هو نفسه ، وربما بدرجة أكثر حدة منا ؟

ولكى أريح زوجتى ، اشتريت بطاقة بريدية مصورة اخترتها تحمل صورة ملونة لأحمد فى عريقته الجربية ، يدوس الغزاة وفى السطور القليلة المخصصة للكتابة على ظهرها ، جرى قلمي بكلمات قليلة :

عزيزى نبيل .. عد إلينا سالماً



فواصل في الغبطة المشتهاة

لعشرين يوماً أضىء ، لعشرين يوماً
 اظللُ كلاماً بحجم الفراشة يُغري إنائي
 ببسط النُفوذ على رغبة في خفايا المساء ،
 لعشرين يوماً وبعض الدقائق
 تلهو العقاربُ في ساعتى ساعة من حرائق ،
 اهرم ثانياً للامام
 فادفع حزني لبرأ أخير ، وأمضي
 ليا بـ يُفتش عني
 وقد لا أراه ، وقد لا يراني ،

وأهرم ثانیةً للوراء العسیر وأفضی

لنفاذةٍ فی الجدار المعلقِ

فوق الغیم وفوق الزحام

تُفكُّ بعضی ،

لعشرین یوماً ، أفتُح ليلاً

وظلاً من الورقِ المستباحِ بمحو الكلامِ

يلیل الرُکامِ

أرى شارعاً فی الغبار الغریبِ

وعصفاً من الثلجِ والإحتدامِ

أسیر علی حافةِ النفسِ ، أهذى

یطول اللهاثُ ، ویجرح ومضى .

تهيأتُ للرحمةِ القاتلةِ

تهيأتُ مثل ارتفاع الرُمارِ ، وعَصَفُ الثَّوانی

تهيأتُ مثل اندفاع المعانی

أبددُ كلَّ الفراغِ الرُهیبِ

وَأَنْشَقُّ بِوَابَةِ اللَّاعَانِي ،
تَهَيَّأتُ حَتَّى امْتَلَاكَ الْحَنِينِ
وَعَتَى اكْتِمَالِ الْمَلَامَحِ فِي فَرْحَةِ الرُّوحِ
فِي شَهْوَةِ الْحَلَمِ
فِي تُرْجَمَانِ الْفَتُونِ ،

تَهَيَّأتُ فِي سَاحَةِ مُنْتَقَاةٍ
وَعَصْرِ يُفَانِرُ أَسْمَاءُ الذَّابِلَاتِ
وَيُجْمَعُ أَعْضَاءُ الْمُرْقَةِ
يَمُدُّ إِلَى عُنَاقِ الزُّنَابِقِ
طَوَّقَ النَّجَاةِ الَّذِي لَيْسَ يَأْتِي
وَيُظْهِرُ فِي صُورَةٍ مُطْلَقَةٍ .

نَدَاءٌ مِنَ الْوَجْهِ
بَيْنَ الْجِهَاتِ وَنَيْعِ السَّرَابِ ، اكْتَمَلْتُ
عَلَى مَشْهَدٍ مِنْ فُضَاءِ الزُّجَاجِ ، وَسَرْتُ
لِنَاحِيَةٍ فِي الْعُنَاقِ الْبَعِيدِ ، وَمِلْتُ

مع الرِّيح حيثُ شَاعَتْ ، وشتتُ
لعلِّي أبلغ قمّة هذا النداء الموارِب ، لكنُ
لاأقرب من ظله ما اقتريتُ
وعدتُ ..

إلى حيثُ نأى النداءُ
وذاب الفضاءُ ، الزُّجاجُ ، وصرتُ
أقول على هامش الحلم :
كانَ وكنتُ ..

نابلس - فلسطين

الميراث



كان قد مضى على وفاته عدة أسابيع عندما رأيت فى منامى انى أقف امام جثمان أبى كسان الجثمان مسجى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستخدمه البحارة والجنود. فى الطابق الذى يقع فى مواجهة مباشرة كشفت الغطاء عن وجهه، فادهشنى أن عينيه كانتا مفتوحتين، رغم موته، وأنه يطل إلى بنظراته الحزينة ، بل خيل إلى أن عينيه فيهما بقايا دموع. وحين رددت عليه الغطاء، حانت منى النفثة إلى الطابق الاسفل من السرير. كان ثمة جثمان آخر مسجى، حين كشفت عنه الغطاء فوجئت بأنه أيضا جثمان أبى، وأنه يطل على بنظراته الحزينة الضارعة . رحلت أنقل نظراتى بين طوابق السرير. فى كل منها ذات الجثمان، وذات النظرات والدموع .

استيقظت مذعوراً والعرق البارد يتصبب على جبينى .



يوم الجنازة ، وقف أبناء عمومتى إلى جانبنى يستقبلون العزاء . ينظر المعزون إليهم فيبادلونهم النظرات، ثم ينظر الجميع إلى فيتجمد الدم فى عروقى لحظة، ثم يغلى . فى نظراتهم معنى لا يخطئه أحد.

ليس في بالهم غير الميراث الكبير من الأرض الشاسعة، أو بالأحرى، التي يتصورون أنها ما زالت شاسعة، والتي سوف استأثر بها وحدي .

حين وقف الشيخ فزّاع لى يودّعنى، قبل أن ينصرف، شدّ على يدي بعنف؛ حتى كاد يسحقها، وقال لى بابتسامة باهتة صفراء .

- لا تحزن فالله أخذ، والله أعطى .

هممت لحظتها بأن أبصق عليه . لكننى لسبب ما، أحجمت .



بعد أسبوع واحد من الجنازة ، جاعنى الشيخ فزّاع، لكى يقول لى : أرض ابيك التي باعها لى، والتي دفعت ثمنها من حرّ مالى، أخذها الإصلاح . وأنا أريد بدلا عنها . قلت له: هذا استيلاء ابتدائى . مجرد إجراء روتينى يقومون به، إلى أن أقدم إليهم المستندات، فيفرجون عنها، أنت تعلم أن أبى لم يخالف قوانين الإصلاح، ومعى المستندات التي تثبت ذلك . قال :

هذا شأنك أنت والإصلاح، أما أنا فسوف أخذ قطعة الأرض التي بجوار منزلكم، بدلا من التي اشتريتها .

يا شيخ فزّاع هذه الأرض للبناء لا الزراعة، وأنت اشتريت أرضاً زراعية، وما زلت تزرعها ولم ينزعها أحد منك .

قال : والإصلاح؟

قلت : أقصى ما سيفعله الإصلاح، هو أن يطالبك بالإيجار، وسوف أنفعه أنا نيابة عنك، إلى أن يتم الإفراج عنها بإذن الله .

قال : وإذا لم يتم الإفراج .

قلت : ساستمر أنا في دفع الإيجار وتستمر أنت في زراعة الأرض، ولا شأن لك بالإصلاح .

قال : اكتب لى ورقة بذلك .

فكتبت .



فى المساء جاعنى ابناء عمومتى يحملون بنادقهم الآلية . قالوا : بلغنا أن الكلب فزاع يريد أن يستولى على أرض دابر الناحية ، و أنه جاء يهددك هذا الصباح، وتطول فى الكلام عليك. وعلى أية حال أنت المحقوق . نعم الحق عليك أنت وحديك . لماذا لم تبعث إلينا حتى نريه العين الحمراء، وحتى يتذكر، إن كان قد نسى أن الاشراف ليسوا مثل الجراجسة أو الفخرانية الذين استولى على أرضهم، ودفنهم فيها . لماذا لم تبعث إلينا حتى نقول له، فى وجهه . إننا قاصرون على إبادة عائلة الكوامل بأكملها، وحتى نذكره بالمثل الشائع فى بلدنا : «يا حال يا مايل . عمل الزمن عمايل . حتى النواقص سموا أنفسهم قبائل» !!

قلت : لا تتعجلوا الأمور، فالمسألة لا تستحق . والشيخ فزاع كان معه حق حتى فى هذه المسألة

بالبذات !!

ضربوا أكفهم بالأكف وقالوا : معه حق !! وهل يعرف الحق هذا الكلب الضلالى ؟!

قلت : الإصلاح استولى على الألفنة الثلاثة التى باعها له أبى . جاء يسوى المسألة معى ، وقد سويناها والحمد لله .

— هل قلت له إنك سوف تعطيه بدلا منها ؟!

قلت : أفهمته أن هذا استيلاء ابتدائى، وسوف يفرجون عن الأرض بمجرد أن أقدم لهم المستندات، وإلى أن يحدث هذا، فسوف أسدد الإيجار نيابة عنه إلى الإصلاح .

تعجبوا من كلامي، وعادوا يضربون الكف بالاكف :

- ولماذا تدفع أنت الإيجار؟ ملعون أبوه وأبو الإصلاح . إذ لم يكن يعجبه فليس له إلا ثمن الأرض .
تعطيه له على المركوب القديم، وتسترد أرض أبيك، وبعد ذلك أنت والإصلاح تصفيان .

قلت : ليس معي ثمن الأرض!

- سبحان الله . كل هذه التركة التي تركها لك أبوك، وتقول : ليس معي ثمن الأرض . هل نسيت أن
المرحوم باعها بملاليم، أم أنك مثل أبيك، تقول هذا الكلام؛ لكي لا نطمع فيك . ان كنت يا ابن العم تظن
اننا جئنا نلقى عليك جثتنا عليك، فخبية الله ، وعلى من رباك . لقد جئنا لك فقط لكي نقف معك بسلاحنا،
وأرواحنا .

قلت : الله وحده عليم بالحال، وأنا ادخركم للحاجة، ولا أستغني عنكم أبدا . ولكنني سويت المس-
بما يرضى الله، وقد اقتنع الرجل، فما الداعي لإثارة المشاكل .

قالوا : والله لم يقتنع إلا لأنه يعلم أن وراك رجالا، مستعدين للموت في سبيل كرامة

العائلة، إياك أن تنسى هذا .

وانصرفوا وعلامات الغيظ على وجوههم . لا أدرى أمني، أم من الشيخ فزاع، أم من الاثنين معا !!



عندما صدرت قوانين الإصلاح الزراعي، لأول مرة في بلادنا، استولت الحكومة على ثلاثة أرباع
أرض أبي ، ومع هذا لم يتأثر وضعه في البلد، فقد كانت الأرض التي استولوا عليها تقع في زمامات
بعيدة جدا عن زمام بلدنا . ظل أبي، رغم هذا، هو المالك الكبير في البلد . الأكثر من ذلك أنه، على سبيل
التعويض، توسع في إنشاء المناحل، والمشاتل، وحدائق الفاكهة، ومزارع الالبان، بل واستفاد من
قوانين الإصلاح ذاتها، عندما أنشأ - باعتباره مهندسا زراعيا - مشروعا لاستصلاح الأراضي

الصحراوية . اقترض من البنوك بضمان السندات التي أعطتها له الحكومة، واشترى ماكينات المياه، وبنى
المواسير في الأرض، وأنشأ القنوات والمصارف، وأخيرا انسابت المياه، فاخضرت الرمال، وأضيفت مئات
الأفدنة إلى زمام بلدتنا المحدود .



بعدها بسنوات، جاء أبناء عمومتنا يحملون بنادقهم الآلية . قالوا لأبى :

بلغنا أن الحكومة تعترف إصدار قوانين جديدة لتحديد الملكية الزراعية . يقولون إنهم لن يسمحوا
للشخص الواحد بأكثر من خمسين فدانا، سواء من الأرض القديمة، أو المستصلحة .

قال أبى : يبلغكم هذا الكلام، وأنتم فى بيوتكم، وغيطانكم، ولا يبلغنى وأنا عضو فى البرلمان ؟

قالوا : الناس كلها تتكلم، والجرائد كلها عادت تكتب عن جيوب الإقطاع . يقولون إن المشير بنفسه
سوف يرأس لجنة لتصفية الإقطاع . وأبناء العائلات الأخرى فى البلد بدؤوا فعلا يبيعون الشكاوى
والبرقيات، يطالبون اللجنة بتوزيع أرضك عليهم .

قال لهم : هذه اللجنة "شبكة" لمحاسبة الذين خالفوا قوانين الإصلاح . أما أنا فأتطبق القوانين
بحذافيرها . أنا الوحيد فى عموم المحافظة، وربما فى عموم الصعيد، الذى أنشأ مشروعا لاستصلاح
الأراضي الصحراوية، لكى يملكها خمسة وعشرين عاما فقط، طبقا للقانون، ثم يقوم ببيعها أو تسليمها
للحكومة . لهذا السبب، فإننا موضع ثقة التنظيم، بليل أنى ما زلت عضوا فى البرلمان . أما عن تغيير
القانون الحالى، فإننا لى اتصالات كثيرة، ولم يبلغنى أن الحكومة "تفكر فى تغيير القانون .

قالوا : يا سعادة البك . نحن نعلم أن لك اتصالات كثيرة . ونعلم أنك صديق أنور بك كبير البرلمان
شخصيا، ولكن الحكومة لا أمان لها . افترض، مجرد افتراض، أن مثل هذا القانون صدر ماذا ستفعل؟
قال : عندما يصدر مثل هذا القانون، فسوف يحلها الله، كما حلها فى المرة السابقة.

قالوا : لقد هدانا الله سبحانه وتعالى إلى الحل .

— وما هو ؟

— تبيع لكل واحد منا قطعة صغيرة من الأرض، ونسجل العقود، أو على الأقل نحصل على أحكام صحة ونفاذ . بهذا توسع علينا من ناحية، وتؤمن نفسك من ناحية أخرى .

قال أبى : وهل تملكون الثمن .

قالوا : اعتبر أرضك وديعة لدينا إلى أن تهدأ الهُوج . وخذ علينا كمبيالات . أوخذ ما تشاء من الضمانات .

صمت أبى طويلا، ثم قال : معذرة يا أبناء العم، فانا لن أبيع الآن . وعندما تنتهى مهلة الخمسة والعشرين عاما التى حددها لى القانون، وربما قبلها بقليل، إن كان لنا عمر، فسوف تكونون أولى الناس بالأرض المستصلحة . أما الأرض القديمة فهى لى، ولابنى، ولأحفادى، إن شاء الله إلى الأبد .

عندئذ وقف الليثى مظهر، وهو يلوح ببندقية، وصاح بصوته الذى يشبه الخوار : يا سعادة البك . فى المرة السابقة وزعوا أرضك البعيدة عنا فى الوجه البحرى . أما فى هذه المرة فسوف يوزعون أرض البلد التى هى لحكم ولحمننا ، وإن نرضى بأن ياكل لحمننا الجراجسه والفشاخره والفضرائية ونصبح معرة العائلات .

صاح الحاضرون :

— اسكت يا ولد يا ليثى .

وقال أبى : اتركوه يكمل كلامه . ما معنى كلامك يا ليثى ؟

— معناه : إذا لم تبع لنا يا سعادة البك ما يعجبك ، فسوف يترك كل منا على قطعة الأرض التى تعجبه ، ويفلحها بالقوة، ولا يتركها لك إلا أن يقتل دونها، أو يدخل الليمان . وليكن فى علمك يا سعادة البك أنها ليست أرضك . إنها كرامتنا، وكرامة العائلة .

بوغت أبى، فى حين قام بقية أبناء عمومتنا يستنكرون هذا الكلام ، و إنهالوا عليه ضربا بالبَّغ ، وطردوه من المجلس .

قالوا لأبى : لا تؤاخذ به يا سعادة البك، فهو صغير السن وطائش، وحقق علينا . الأرض أرضك، والأمر أمرك، وأنت كبيرنا، والحكم فينا، بعد الله، لك وحدك، وعندما تحتاجنا ارسل إلينا، وسوف تجدنا أطوع لك من خدمك . وإنهالوا على رأسه ويديه تقبيلا، ثم انصرفوا .



فى مساء ذلك اليوم ظل أبى ساهما . قال لى وهو يزفر زفرة مريرة :

أنا وحيد أبى لم يرزقه الله من الذكور سوى، ولم يرزقنى الله سواك . ليتنى كان لى إخوة أو أبناء كثيرين، إذا لما وضعنا الزمان فى قبضة أبناء العمومة الأبعاد .

قلت : ولكنهم اعتزروا لك، وقبلوا رأسك ويديك . بل وهموا بتقبيل قدميك، لولا أنك منعتهم من ذلك .

قال : هل انطلى عليك هذا التمثيل . ما فى قلوبهم جميعا هو ما جاء على لسان الليثى . انهم مرعوبون، يخشون فعلا أن يقوم الحكومة بتوزيع الأرض على أبناء العائلات الأخرى، ولا ينوبهم شئ، ولا أخفى عليك أن هذا قد يحدث فعلا، أو يحدث شئ قريب منه .

قلت : ولكنك فى حدود ما أعلم لم تخالف القانون .

قال : ليست المسألة أن أخالف القانون أو التزم به . إننا مقبلون على فترة من تصفية الحسابات، وعلى مستوى القمة السياسية ، على مستوى القمة تدور صراعات لا يشعر بها أحد، كل طرف يحاول توطيد مكانته ، واكتساب جماهيرية على حساب الطرف الآخر.. كل هذا تحت واجهة تأكيد الإشتراكية، وتصفية الإقطاع . وفى اتون المعركة، قد تدوسنا بقصد، أو بدون قصد، سنابك خيل الكبار .

وصمت فترة ، وقال : أغلب ظنى أن أبناء عمومتنا قد حسمو أمرهم فعلا، واتخذوا قرارهم ضدى، حتى قبل أن تتضح الأمور . وأغلب ظننى أنهم قد اتفقوا فعلا على رأى الليثى ، ولا استبعد أنهم ضربوه بالبَّغ برضاه، وموافقة سلفا . كل ما فى الأمر أنهم تركوا لى مهلة للتفكير .

قلت : وهل يجرون . سوف تشكروهم ، إن فعلوا للنياية .

قال أبى : وهذه فى حد ذاتها فضيحة . فضلاً عن أنهم ، إن كانوا متفقين ، فسوف يشهدون لبعضهم . ربما زعموا أنهم يستأجرون الأرض ، وأننا رفضنا تحرير عقود إيجار مكتوبة . وفى هذه الحالة سنقع نحن - لا هم - تحت طائلة القانون . وفى أية حال من الأحوال ، وأيا ما كان الذى سيقولونه ، فإن النياية سوف تأمر ، كعادتها ، ببقاء الحال على ما هو عليه ، والمتضرر يذهب للمحكمة .

قلت : نذهب للمحكمة

قال : أنت نسيت الظروف التى نحن مقبلون عليها ، والتى قد نتعرض لها وحتى إذا ظلت الظروف عادية بالنسبة لنا ، فسوف تنقضى السنوات الطويلة ، قبل أن تحكم لنا المحكمة . وحين تحكم ، فربما لن نستطيع تنفيذ الحكم . أنسيت أنهم هم - لا الحكومة - الذين نفذوا لنا بمجهوداتهم ما حصلنا عليه من قبل ، من الأحكام القضائية . أنسيت أن جميع المزارعين من أبناء العائلات ، يمتلكون البنادق الآلية ، وأنهم بفضل قوتهم يستطيعون تنفيذ أو تعطيل ما يصدره القضاء من أحكام ؟! الجميع هنا يمتلكون الأسلحة ، إلا أنا ، وأنت يا ولدى ، فلا نملك إلا سلاح العلم ، أو سلاح القانون . وكلاهما قد أثبت أنه سلاح لا يخيف أحداً فى بلدنا !! ليتنا ما تعلمنا !!

طيلة الليل كنت أسمع أبى يتأوه ، لم أنم ليلتها ولم ينم ، وفى الصباح أرسل أبى إلى أبناء عمومتنا ، وكتب لهم العقود ، وأخذ عليهم الكمبيالات ، واشترط عليهم بينه وبينهم أن يكون المحصول بالمنصفة فوافقوا .

بعدها قال لى أبى ، وكأنه يعتذر :

- لم يترك الزمان لى يا ولدى خيارا ، ولا حكما ، إلا بأن أحكم بتقطيع لحمى عليهم ، بالطريقة التى أرضاها .

وابتسم ابتسامة مريرة ، ثم أجهش بالبكاء .

ثم يذهب إلى أبي أن يتسلم ابنة صافية، بعد ذلك قط . فيعد أيام، جاءت الشرطة العسكرية ، ذات
الأمم المتحدة البريهات الحمراء، وجروا كل شيء . حرّروا المستندات والأشياء الثمينة، وأخذوها معهم ، ثم
جاءوا إلى منزلنا بالشمع الأحمر، وقالوا لنا : إننا مشمولون بالحراسة العامة ، وإن إقامتنا محددة منذ
الآن في العاصمة ، وإنه محظور علينا أن نغادرها إلا لعذر جوهري ، ويتصرّح من مباحث أمن الدولة .
والآن أيضاً : إن اللجنة العليا سوف تصرف لنا نفقة شهرية، بعد إتمام بعض الإجراءات .

أما ما لم نشاهد أحداً من أبناء عمومتنا، ولم يحاول أحدهم أن يأتي لتوديعنا، عندما حملنا البوكس،
فإننا ذهبا إلى المطار المتجه للعاصمة . ومع هذا، وللأمانة، فإن الكثيرين منهم قد زارونا بعد ذلك خلسة،
في مكان إقامتنا بالسيدة زينب، وحملوا لنا الهدايا الكثيرة، وقالوا لنا : إن البلد كلها تبكي علينا، وتدعو
لنا . سلامة العودة، لكنهم قالوا لنا أيضاً : إن الليثي مظهر قد جمع حوله مجموعة من العواطف من أبناء
البلد . النسبة والمخارنية والداليل، وأخذوا يهتفون : «يسقط الإقطاع، ونحيا الثورة» ، وأرسلوا العديد من
الرسائل المباشرة والتأييد . في زيارة تالية قالوا لنا : إنهم عيّنوا الليثي «يناً للتنظيم، وبدأ ثم همسوا لنا
بأنه قد بدأ يستغل وضعه الجديد كامين للتنظيم وبدأ يتاجر في الأسلحة المخدرات !!



عندما ذهب أبي إلى أنور بك لكي يقول له إنه لم يخالف قوانين الإصلاح ؛ وإن جميع المستندات
التي رجعوها عنده تؤكد ذلك بشكل قاطع . طمأنه أنور بك، وقال له : إن المسألة مسألة وقت، وإنهم سوف
يوزنون عنه الحراسة، وسوف يعيدون إليه أرضه حتماً بمجرد أن ينتهي بحث الحالة .

قال أبي : إنه يعتقد أن في الأمر وشاية كاذبة أو دسيسة . قال أنور بك إنه أيضاً يعتقد ذلك، وإنه
يخطئ بأن يصرّح بك شخصياً هو الذي دس له لدى مكتب المشير، قال لأبي : وهل ينسى لك أنك
أخبرته بالاسئلة في المجلس عن المعتقلين السياسيين، وهل تنسى أنت أنه فقد أعصابه وقال لك :
«سألتني لماذا لو كنت وزيراً للداخلية ، وأنت قلت له : إن طهارة العمل السياسي، ونظافته ، أمانة في عنقك،
وبل أن تكون أمانة في يد وزير الداخلية ، ونحن صفق الأعضاء . فأغلب الظن أنه تصوّر أنهم يصفقون

لكلمة « طهارة » و « نظافة » . فانت تعلم أن ذمتك المالية موضع شبهات، وهو يشعر بأن على رأسه ريشة . لا أظنه قد نسى هذا الموقف لك . ومع هذا فإن الأمر بأكمله، الآن، في مكتب المشير، ولا أظن أنهم سيظلّمونك للنهاية أرضاء له . وفيما روى أبى، فإن أنور بك، صمت لحظة ثم قال : ولكنهم في مكتب المشير يحتاجون إلى حوافز ! والتقط أبى طرف الخيط وقال مستوثقا ماذا تعنى ؟

- إنهم في مكتب المشير، يعانون من ضغط العمل. الحالات التي يبحثونها كثيرة جداً ، ومعقدة وشائكة . ولديهم الآلاف المستندات والتقارير المتضاربة عن كل حالة . ومرتباتهم ضعيفة كما تعلم .

قال أبى : معنى ثلاثة آلاف جنيه . أحملها في حزام بطنى . أنفق في هذه الأيام على نفسك، وعلى البيت، إلى أن يصرفوا لنا النفقة .

قال أنور بك : عظيم . اترك مسألة توصيل المبلغ على الله وعلى شخصياً . وإن شاء الله سينتهون من بحث حالتك، ويرفعون عنك الحراسة في خلال أسبوع، على الأكثر، وقبل أن تحتاج إلى صرف النفقة .



بعد أيام ذهب أبى إلى أنور بك يسأله عن الأخبار . قال له : إن صبرى بك أرسل خطاباً رسمياً إلى المجلس، يطلب فيه إسقاط عضويته . وقال له : إنه هو شخصياً قد اعترض على هذا الطلب، لأنه واثق من أن الحراسة قد فرضت بطريق الخطأ . واقترح بدلا من إسقاط العضوية منح أبى إجازة مرضية تعفيه من حضور الجلسات، إلى أن يصدر قرار نهائى بشأنه، من مكتب المشير .

قال أبى : ولكننى لست مريضاً .

قال أنور بك : افهم يا صعيدي . هذا مرض تكتيكى !!

كتب أبى للحصول على إجازة مرضية لمدة أسبوعين . ووافق أنور بك . وحفظ الطلب في ملف أبى بالمجلس

بعد أسبوعين قال أنور بك لأبى : إن الأمور تسير فى طريقها المرسوم، غير أن عليه أن يطلب تجديد إجازته المرضية لمدة أسبوعين آخرين، فقط سوف يجيء خلالهما الفرج . بعدها جدد إجازته لمدة شهر كامل . وبعد ذلك حصل على إجازة مرضية مفتوحة !!

قبل أن يسقط أبى مشلولاً . قال، وكأنه يحدث نفسه :

.. فذيل إلى أن أنور بك ليس له صلة لا بمكتب المشير، ولا بمكتب صبرى بك .

.. سمعت طويلاً، ثم قال : إذا صح ظنى . فمعنى هذا .. معنى هذا .. أن آخر قطعة من اللحم الحي .

ولم يكمل العبارة إذ انكفا على وجهه وراح يصدر صوتاً كالشخير .

فى ذلك الوقت، ظهرت نتيجة ليسانس الحقوق، وكنت الأول على دفعتى، وفى ذلك العام، عينوا ثلاثة معيدين، بعد استبعاد الأول على النذعة، الذى هو أنا .

استبعدونى أيضاً من النيابة، ومجلس الدولة، واستبعدونى من جهاز التعينة، رغم أن رئيس الجهاز استدعانى بعد الامتحان الشفوى، وهنأتى بنفسه، وقال لى : إن خطاب التعيين سوف يصلنى قريباً، الأغرب من هذا أن نقابة المحامين لم تقبل قيدي كمحام تحت التمرين، بحجة أننى مشمول بالحراسة العامة بالتعينة، وأننى مسلوب الاهلية !!

اضطرت وقتها للعمل من الباطن، فى مكتب محام شهير من معارف أبى . أنسخ له القضايا من النماذج، وأعد له الدوسيهات، وأكتب له عرائض الدعوى والمذكرات التى كان يقرؤها بتأفف ثم يلقيها جانباً، ثم أفاجأ بعد ذلك بأنه قدّمها إلى المحكمة باسمه دون تغيير حرف واحد . بل وتفاخر فى مجالس

المحاميين، بأنه قد أثار في مذكراته دفعاً لا مثيل لها في تاريخ القانون !! وعن طريقة هذا المكتب اقتست الاعتراضات العديدة أمام اللجان القضائية للإصلاح الزراعي، مطالبا بالإفراج عن الأرض المسجلة عليها .



حين حكمت اللجان القضائية لصالحنا في نهاية المطاف . وحين أعادوا إلينا أرضنا ، أعادوها لنا مثقلة بالديون التي لا حد لها . وكان النحل لعله ما قد هجر المناحل، وكانت حدائق الفاكهة قد أصبحت بشتى الآفات، ولم يفلح معها علاج . وتحولت في النهاية إلى أخشاب واضطر الحارس لسحبها . حين أعادوها إلينا أعادوها إلينا بمستأجرينا الذين كانوا قد قلعوا الأشجار وزرعوا الأرض . ذلك ما حصل التقليدية، ولم يعد لنا عندهم إلا الإيجار الضئيل، وما حدث للحدائق حدث للمشاغل . وقد حولت من إنتاج الشتلات النادرة من الفواكه والزهور، إلى إنتاج العدس والفجل، وحتى العدس والفجل لم يكن من جدوا . إن نطالب من ثمنه إلا بملاليم هي قيمة الإيجار .

كانت الحراسة العامة بعد تاجير الأرض قد باعت الآلات ، والمعدات، والمواشي، بالمزاد ! ملو الجارات .. باعوا الواحد منها بثمن حمار، بحجة تعطلها، واستهلاكها، والحمار باعوه بثمن اثنين بسجدة مرضه، وكبر سنه .. إلخ .

وكانوا قد عيّنوا لكل مأكينة رى أسطى ومساعداً، وعاملين للصيانة، وخفيرا للدراسة وجمع من اسر كثيرا ما كان يقوم بتشغيل الماكينات وصيانتها بنفسه لا يساعده في ذلك إلا الأسطى . جمعة والآخرين . فولى اللذان كانا يقومان بالحراسة في الوقت نفسه، واللذان كانا، مع ذلك ، دافعي الشكوى . من بلاد العمل، وكثرة الفراغ .

كان مئات العمال قد سجدوا أنفسهم في كشوف الحراسة، زاعمين أنهم يعملون عندنا منذ نصف قرن، رغم أن بعضهم لم يكونوا قد بلغوا العشرين من العمر، ويعد أن رفعت الحراسة، طالبوا بمكافأة

نهاية الخدمة، والمعاش، والتأمينات، ورأينا لأول مرة وجوها لم نرها من قبل، وانهالت علينا مطالبات التأمينات والضرائب التي لم يسدها الحارس العام . وكان بعض هذه الضرائب مستحقا على الأرض التي باعها أبى، إلى أبناء عمومتى، والتي لم ينقلوا تكليفها بعد إلى أسمائهم . اكتفاء بأحكام صحة التعاقد التي حصلوا عليها . وتدفقت علينا محاضر الحجز والتبديد التي كان يحررها الصيارف، ومنذوبو التحصيل، وهم قابعون فى مكاتيبهم، دون أن يكلفوا أنفسهم حتى عناء المطالبة، كما هى العادة لدى صيارف الأرياف . ورغم رفع الحراسة فقد ظل الإصلاح يفاجئنا بين الحين والحين بالاستيلاء على فدانين ، هنا أو قراطين، هناك لا سبب إلا لأن أحد موظفيه قد أخطأ مثلا فى عملية جمع أو طرح، أو أن إحدى إداراته قد نسيت أن ترسل مستنداً إلى إدارة أخرى، وفى كل مرة كنت أقيم الاعتراضات من جديد ، ويعد جهد جهيد أحصل على قرارات بالإفراج .

فى تلك الأيام بدأ أبى يبيع الأرض قطعة قطعة لكى تسدد الديون ، وتتفق على العلاج . وفى تلك الأيام جاء أبناء عمومتنا من جديد . قالوا لأبى : من أحق بالأرض التي تبيعها لأبناء العائلات الأخرى . قال لهم أبى فى صعوبة بالغة : إننى مريض .

قالوا : ألف سلامة يا سعادة البك .

قال : للكيميالات القديمة التي أخذتها عليكم سقطت بالتقادم .

قالوا : نجدها، ونكتب لك كيميالات أخرى بثمن الأرض الجديدة !!

قال : وهل أعالج نفسى بكيميالات، أم أسدد ديونى بكيميالات . إنكم حتى لم تعطونى كمية واحدة من المحصول الذى اتفقنا عليه !

حين هموا بالاستمرار فى المجادلة . حاول أن يشيح بوجهه عنهم، فلم يستطع .

قال : ادعنى يا ولدى . لا أريد أن أرى وجه أحد .

حينما سمعوا ذلك، انصرفوا خجلين .

بعد موت أبى، ورغم الأرض الكثيرة التى باعها، والتى استهلك معظم ملكيته تقريبا، كنا لا نزال مدينين، وكانت ديوننا ما تزال ثقيلة وفادحة .

بعد زيارة الشيخ فزّاع توالّت الزيارات . الحاج «تمّام» يقول : إن سبعة أفدنة من ميراث جده تقع داخل أرضنا فى منطقة الجبل الشرقى . وإن المرحوم والذى كان يدفع له إيجارها بالتراخس، ويدون أوراق مكتوبة . وعبثا حاولت إقناعه بأن أرض الجبل الشرقى بأكملها كانت صحراء، وأن والذى قد استصلحها بنفسه، وليس من المعقول أن يرث جدّه أرضا فى الصحراء لأن الصحراء كلها ملك للحكومة، فضلا عن أن ما تبقى من أرضنا فى الجبل الشرقى، هو ثلاثة أفدنة فقط، غير أنه، ودون أن أطلب منه، جاء فى اليوم التالى، وقد أحضر معه مصحفا، وأقسم على صحة ما يقول، ثم جاء فى اليوم الثالث، وقد أحضر الدلال «عجايبى أندراوس»، الذى أيد كلامه من واقع بعض الدفاتر التى تقول : إن سعيد باشا خديوى مصر قد أقطع أرض الجبل الشرقى لجده حسين الكاشف !! غير أن الدلال جاعنى وحده فى المساء، وقال لى : إنه رجل ضالالى، وصاحب شر وإنه قد اضطره إلى هذا الكلام الذى يعلم أنه لا ينطلى على جاهل . وإنه من باب أولى فهو لا ينطلى على متعلم من رجال القانون . وقبل أن يعضى طلب أتعاب المشوار، فاعطيته ما فيه النصيب .

وبعد زيارة الحاج «تمّام» كانت زيارة الشيخ «عليوة»، الذى قال : لى إنه تبادل مع أبى خمسة أفدنة بثلاثة، وإن له فى ذمتى إيجار فدانين، وإن معه شرطاً بذلك، وحين قدم لى الشرط اكتشفت إننا نحن الذين نستحق إيجار الفرق لا هو، وعندما واجهته بذلك، قال لى : هذا شرط آخر .

وذهب ولم يعد . بعدها زارنى أولاد الزهرى، يطالبون بفصل الحدود بيننا وبينهم . وجاعنى أولاد غانم يقولون إن المشروع اكل ثلاثة أرياع الأرض التى يستأجرونها ويطلبون استئصالها من عقد الإيجار، وجاعنى أولاد النعمان يقولون إن أولاد زهيرى قد استولوا بقوة السلاح على الأرض التى كان أبى يؤجرها لأبيهم النعمان، وإن أولاد زهيرى يقولون : إنهم اشتروها من ورثة جرجس باشا وأصف ومعهم عقد مسجل بذلك . وجاعنى . وجاعنى . وجاعنى وفى كل مرة كان أبناء عمومتى يجيئون بعدها

ومعهم بنادقهم الآلية، ويقولون : الادعاءات الباطلة لا يحسمها إلا السلاح . وكنت أقول لهم سلاحى الوحيد، هو القانون والحكمة، ولا أريد سلاحا غيره . ويقولون : ولكن ماتبقى من أرضك سوف يضيع بهذا الشكل . وأهم بأن أقول لهم :«ويغير هذا الشكل سوف يضيع أسرع» .

لكننى لم أجد داعيا لأن أقول ذلك .



فى لحظات نادرة أحلم بأن أعيد أمجاد أبى ؛ أن أشتري الماكينات ، وأدق اللواسير ، وأحفر القنوات والمصارف فتخضر الرمال ، غير أننى عندما أتذكر نظراته الحزينة الضاربة أحلم بأن أهرب إلى مكان بعيد . . بعيد .

فى يوم ذكراه السنوية، وبعد أن انتهى حفل التابين، أويت إلى فراشى، رأيت نفسى فى منامى ميتا . وكان جثمانى مسجى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستعمله البحارة والجنود . وكان ثمة من ينظر إلى، وأنا أطل عليه، بنظراتى الحزينة .





الكوب... الماء رؤية سيكوباتية

الكوبُ الفارغُ يُعلنُ أنَّنا نجلسُ
تحت المنضدة المقلوبة
أنَّ الوردَةَ باعت ثدييها
وانحازت لتعاليم الشوك
الوردَةُ تُعلنُ أنَّ الشخصَ الجالسَ
خلف الكوب المُلغى
كان له وجهان
وأن الكوبَ تخطى أزمتَه النفسيَّةَ ثم تجسَّدَ
- حين تجسَّدَ -
في التجويف الميَّت ما بين الوجهين
المنضدة المقلوبة تُعلنُ

أن وجودَ الكوب وجودٌ نسبيُّ
 والماء هو الحَلْمُ المُكْبُوحُ
 وهذا الشخصُ الجالسُ بينهما
 هو ظلُّ القطِّ الهاربِ
 في حقلِ الصُّبَّارِ
 الماءُ المُخْبَطُ يُعلنُ:
 كان الجالسُ خلفي شخصاً
 ليس له وجهٌ
 بل كان يغيرُ يديني
 وحينَ تخيلَ أن امرأةً
 تخرجُ من ثُقبٍ في عارضتيه، تخيلَ
 أنَّ له حقاً في أنْ يتخيلَ
 أنَّ له وجهاً ويديني
 تخيلَ أنَّ هناك فراغاً يمكن أنْ يتحولَ منضدةً
 وفراغاً يمكن أن يتحولَ كرسيّاً
 وتخيلَ أنَّ له حقاً في أن يتحركَ بالكرسيِّ قليلاً
 أو يتحركَ بالكرسيِّ كثيراً
 كي يسترجعَ شاربه المبعوثَ
 تخيلَ أنَّ له حقاً في أن يتنحَنجَ
 ثم يُيسملَ

ثم يُصَفَّقُ

ثم يجيء النادل يحملُ كوباً

لا

هل كان النادلُ يحملُ كوباً؟

لا

إِسْقَاماً نفسياً؟

تعريفاً سلبياً للكوب ؟

استجواباً للقط الهارب؟

قال الراوي:

كان الوقتُ جميلاً

يصلحُ منضدةً أو كرسيّاً

بل يصلحُ أرشيفاً للأكواب المُلغاة

ويصلحُ أن تتقدم فيه امرأة

تخرج من بين النُّظارةِ

تُعلن أنَّ لها كوباً كالوردِ

يسألها في الليل:

متى تتحركُ أَلَيَّاتُ الماءِ؟

ويصلحُ أن أستاذن فيه الشخصَ الجالسَ خلفي

أو قدامي

كي يتخلَّصَ من عينيه

ومن رجلَيْه

ويستقط في التجويف الميت

بين قوائين الحدس المائى وبين الكوب

قال الراوى:

كانت السيَّارات والحافلات ومركبات المترو غاصَّة

الماء مُعلَّق من ذيله في دكاكين القصابين

الناس مبتهجون وسعداء

إلى حدِّ أنهم يشعرون أن ديداناً لطيفة تشدُّهم

في الصبح تهتز فتحات أنوفهم

في الظهر يهتقون فجأة

ما أجمل اليعاسيب وشجيرات الأفاقيا

في الليل يتناوبون التبول اللاإرادى

وفي فترات القيلولة

يتدبِّرون على ترتيب عضلات وجوههم

أو يجلسون في الأماكن السريَّة

التي تمتلئ بالأكواب الغامضة

ولكثر ما تبول الناس في هذا اليوم أطلقوا عليه:

(يوم المرحاض)

قال الراوى:

قال رجلٌ ليس من واجبه أن يُغنى:

لو كانت حبيبتى جديرةً بأن توجد
لوجدت الآن
إذن لامتلاّت ذراعى بالبحيرات
وامتلاّت شراييتى بالجنادل
وإذن لمشيّت تحت مفصلة عينيها
كى أجعل من جسمها مملكةً لأسود البحر
وأجعل من ثديها بُرجاً
ألقي من فوقه بموعظتى
لو كانت حبيبتى جديرةً بأن تولد
لولدت قبل ذلك
قبل أن تمتلئ أجنحة الفراش بالتهكم
وقبل أن تاكل السراطين
سمكة القرئوس
ومن يدري؟
ربما تكون الآن مستلقيةً فى أصابعى
وربما كنت أنظر الآن إلى ذقنها الكسول
واسنانها الهرمة
وكوبها القديم
وأقول لها بكياسةٍ شديدة:
إن أنفك اليوم متقلب المزاج

ثم اكتفى بالإصغاء إلى الملح المتساقط

من شخيرها

قال الراوى:

قال أحد الأكواب:

العلاقة بين الكوب والماء

علاقة دائرية

وجود الكوب يعنى معرفته مُسبقاً بوجود الماء

ذلك أنَّ ثمرة البطاطس

لا تنمو تنفيذاً لفكرة إلهية

إنها تنمو لأنها داخل فكرة الطوق

إن الحدس هو الكوب

والوعى هو الماء

والماء هو زئير القطعان

التي تأتى محملةً بالمذُن والبراقع والخُبز الدائى

والخبز الدائى يحتاج إلى حدس جديد

والحدس الجديد

يقول بأنَّ ذكرأ وأنثى تلاقيا في حقل للبطاطس

نأما على سرير

من نقيق الضفادع وغناء السنانير

فامتلاً الكوب بالماء

وامتلأت مدنُ الماء ببطيور أبي منجل

وابتهج الشخص... الذى هناك

الكوبُ الفارغُ تلفرافُ

تُرسله اصداقُ البحر إلى العنوان الميت

ترويحُ للأسئلة المزروعة في أحواض الفورمالين

وخلخلتُ في سلفِ الماهيات

مواء الماء

خريفُ القط

وهذا الكوبُ الطفلُ تُرى هل يذكرُ

هذا الوجه الإجبارى الواقف خلف السلك الشائك؟

تلك النجمة

ذات الأجنحة النارية؟

تلك الرقبة في أن أسخر من هذا الناطور؟

وإن أشتم هذا القط

وإن أتفل فوق ذؤابة هذا النادل؟

في أن أقفز فوق تجاعيد التاريخ؟

وإن أزعج

أن وراء الحائط

تابوتاً للوردة

أحفاداً للكوب الملقى
حقلاً يُنتجُ فيروِسَ الصبَّارِ
امرأةٌ تبحثُ عن إسفينٍ يدخلُ بينَ الفَرْثِ وبينَ الدَّمِ
ومرحاضاً ضخماً مملوءاً بالبولِ الرمزيِّ
وفي أن أزعِمَ
لا
بل أكذبُ
بل أتبيحُ
بل... وأفرطُ
بل... وأسخرُ كلَّ أحابيلِ الألفاظِ
لكي أضغِ الأخبولةَ
بينَ دخولِ الشخصِ الملتبسِ الوجهينِ
إلى مسيارِ الضوءِ
وبينَ دخولِ الصورةِ
في البُقْعِ العمياءِ
وكان أبى يتبنَّى هذا الكوبَ الطفلَ
ويدعوهُ (الماتنلُ)
وحينَ تناديه أمي كانت تسموه (الشخصَ)
وكنْتُ أسميه (نَدَقَ الحناءِ)
أخي - ليؤكدُ عدوانيتَهُ ومواهبَ الشريرةِ -

سَمَاهُ (الْأَكُوبُ)

وَذَاتُ مَسَاءٍ مَاتَ الْكُوبُ فَمَاتَ أَبِي

لَكِنِّي حِينَ كَبُرْتُ

سَمِعْتُ الْكُوبَ يَتَادِينِي مِنْ خَلْفِ الْبَابِ

وَحِينَ نَظَرْتُ إِلَى الزَّيْتِ الْمَتَفَضِّنِ

فِي عَيْنَيْهِ

إِلَى الْعُثْبِ الْمَكْسُورِ بِلَحِيَّتِهِ الْبَيْضَاءِ

رَأَيْتُ الْكُوبَ

قَدْ اسْتَرَخَتْ عَضَلَاتُ يَدَيْهِ

وَأَصْبَحَ كُرْسِيًّا

وَجَلَسْتُ عَلَى الْكُرْسِيِّ أُبْشِمُ

ثُمَّ أَصْفَقُ طَوِيلَ اللَّيْلِ

وَعِنْدَ الصَّبْحِ سَأَلْتُ:

وَأَيْنَ النُّضْدَةُ الْمَقْلُوبَةُ؟



غرفة، محطة، حديقة

غرفة

غرفة في جوار المحطة ،
شباكها مظلم في النهار
مضيء إذا الليل جاء
ويُفمضُ عينيه حين تمر القطارات بسرعة
(نصف إغماضة . .)
- حين المحها من رصيف المحطة -
يعبرها شبحي

وهو يمرق كالظل خلف الستارة ،

(فى الليل او فى النهار)

وقد أستفيق فأبصره واقفاً فى رصيف المحطة يرقبنى

فأزيع الستارة ،

او قد أعود فأسدلها . .

وانام



حديقة

غابة أم حديقة ؟

كيف أقطعها مرتين

ثم أقطعها مرتين

واقود النهار إليها

واقود المساء إليها

وأجلسها فى جوارى

عُصناً ذابلاً او صديقة

وهى أوحش من غابة

وهى أنس لى من حديقة

غرفة محطة حديقة

شجرٌ في المحطةِ أو غرفةٌ في الحديقةِ

أو

صالةٌ

بانتظار قطارٍ

يجي، ويذهبُ بالناسِ

أو بي وحيدا



صباح

أفي مثل هذا الصباح
تُحدثني عن شعورِ النهايةِ
عن رجلٍ يتراوحُ بين القصيدة والأبيّةِ
أو يستطيطُ الشوارعَ، مُستوحداً، في اليراحِ
أفي مثل هذا الصباح
وفيروزُ تلقى أشعتها من شريط المسجلِ
وابنتك الآن صاحبةُ متصايحةٍ في السريرِ
فعضّ وضعك الأبوئُ،
تعلمُ طريقتهما في البكاءِ السريعِ

وَحَذُّ شَكْلِهَا فِي الْفَرْحِ

تَصَالِحُ قَلِيلًا،

فَقَدْ دَاخَلْتِكِ تَوَارِيخُ صَابِنَةٍ

أَفْرَغْتِكِ عَلَى هَامِشِ الْمَتَنِ ذَاكِرَةً مَتَاكَلَةً

وَاسْتَبَاحَتِكَ فِي غَيْبِهَا الْوُثْنُ صَحَائِفُ أَسْلَافِكَ الْعَانِدِينَ

وَبِتْلِكَ بِقَايَاكَ تَفْشُو بِهَا الرِّغْبَاتُ الصَّغِيرَةُ

فَاسْتَبِقِي جِسْمَكَ مُؤْتَلَفًا لِدَقَائِقِ

حَيْثُ التَّخْفِيلِ يَأْتِيكَ بِأَمْرَةٍ تَصْطَلِفُكَ

وَتُبْقِيكَ فِي مَوْجِهَا الْمُتَلَاشِي

فَتَنْهَلُ بَيْنَ أَهْلُتْهَا، سَارِيًّا، بِالْيِمَامِ الْوَالِيدِ

يُغْفِيكَ غَمْرُ سَحَابَتِهَا

وَتُحْبِطُكَ رُغْبُ الْخَيُْولِ الْجَمَاحِ

أَفِي مِثْلِ هَذَا الصَّبَاحِ

يُرْوَدُكَ فِي صَوْبِ مَتَدَاعِيَةِ طَائِرٍ خَشْبِيٍّ

وَيَنْهَلُ فِي بَرَكَةٍ مِنْ رَمَادٍ

فَتَجْمَعُ أَجْزَاءَهُ أَخْذًا رَغْبَةَ الطَّيْرَانِ

وَتَذَرُو هَشِيمَ الْجَنَاحِ

أمبرتو إيكو والرواية الدولية أو فن اللعب على الائتمانيين

على وجود « أممية ثقافية » من النوع الذي كان يحلم به لاريسو ، بل إلى حركة تصدير واستيراد أدبية تتم بواسطة الهيئة الثقافية العابرة القوميات الوحيدة للفعالة ، وهي الأممية الجامعية .

بالطبع ، لسنا بصدد « بست سيلرز الفقراء » أي هذه المنتجات الأمريكية في الغالب التي تباع في الأخرى بالمالين في العالم وإلى جمهور شعبي عريض ، ذلك أن صفة « البست سيلز » التي تلصق بها حتى قبل ترويجها تبعتها على الفور عن المنافسة الأدبية ، كما أنها خالية من أي دعوى أو طموح فني .

دعا الأديب الفرنسي فاليري لاريو في العشرينيات إلى تكوين « أممية ثقافية » بمعنى بروز نخبة عالمية مستنيرة تناهض الأفكار القومية المسبقة وتعمل من أجل حرية تنقل السلع الثقافية . لكن ما يحدث الآن تحت قناع « الأممية » وبهكم ضرورات التوزيع العالمي بعيد كل البعد عن هذا الحلم الساذج . ذلك أنه يوجد بالفعل اليوم « أدب عالمي » جديد ، في شكله وفي تأثيراته ، يتداول بسرعة ويسهولة مدهشتين في العالم بفضل ترجمات شبه فورية ويلقي نجاحاً غير مسبوق ، وذلك بفضل محتواه « الخالي من صفات القومية » القابل لفهم مباشر في كل مكان . لكن هذه الظاهرة الجديدة لا تدل

(*) باسكال كازانوفا هي نائفة أدبية ومخرجة إذاعية بإذاعة « فرانس كولتور » .

(*) ريشار جاكسون هو أستاذ للغة العربية يعمل حالياً مديراً لقسم الترجمة التابع للهيئة الفرنسية للأبحاث والتعاون بالقاهرة ، وله عدد من الترجمات من اللغة العربية إلى الفرنسية .

نشرت هذه المقالة في « ليدر » الملاحق الأدبي لمجلة Actes de la Recherche en sciences sociales (أعمال البحث في العلوم الاجتماعية) العدد ٩٧/٩٦ ، باريس ، ١٩٩٣ .

الشلة البنيوية :

والانفتاح النسبي النظام اليوغسلافي جعلاه يهتم
بالنظريات الأدبية الغربية الجديدة ، كما أنه قد اشترك
هو الآخر فى ندوات أوربينو .

أهمية الوسطاء :

إن السيرة الجامعية المشتركة لهؤلاء هى السبب
الأرجح الذى يفسر أنهم جميعاً قد استغلوا فى
مشروعهم الروائى مقولات النقد الجامعى « الطليعى »
فى العقود السابقة والأساليب التى أفرزتها نظريات
القراءة والكتابة المثبتة من اللسانيات البنيوية . فهم لم
يستعملوا الخطابات النقدية الجديدة حتى يجدوا
العلاقة مع النصوص المقدسة فى التراث الأدبى ، ولم
يعملوا من أجل ثورة نقدية من شأنها تجديد العلاقة مع
الأدب ، بل على العكس تماماً ، استغلوا الطابع
الانعكاسى الخاص بالنقد والتساؤل حول شكل الرواية
وهدفها لى يعودوا إلى الأكاديمية (التقاليدية) الروائية
ويستعيدوها . ويوصفهم خبراء معترف بهم لجميع
التقنيات الأدبية المونة عبر التاريخ ، أعادوا توزيع
« الوصفات » والميل الأدبية القديمة حتى يصنعوا
إنتاجاً « نبيلاً » على أساس قصص لا تاتى بجديد إلا
عن طريق المساكاة وإعادة النسخ . هكذا مكنت هذه
الكتب مؤلفيها من أن يخرجوا ظافرين من المضمارين :
مضمار « العلم » الجاد الذى يجعلهم ينشرون كتباً
جامعية ومضمار « الفن » الذى يسمح لهم بالخروج من
« العالم الصغير » للجامعة وبإعطاء أنفسهم مكانة
« المبدع » المحسوبة .

إن النجاح الهائل غير المتوقع لرواية « اسم
السوردة » هو الذى مهد الطريق لزمهار باقى هذه

إن أمبيرتو إيكو « اسم السوردة » وديفيد لودج
« عالم صغير جداً » وفرانكو فيروتشى « الخلق » ،
سيرة ذاتية لله » ، ميلوراد بافيتش « القاموس
الخزرى » وآخرين حققوا اليوم شهرة عالمية عن طريق
كتب ترجمت عالمياً أو تكاد ، وكلهم ينتمون إلى هذه
« الأهمية الجامعية » التى لا يعرف إنتاجها حدوداً . جميع
هؤلاء الكتاب أساتذة أدب فى أوروبا أو فى الولايات
المتحدة ، مشهورون فى وسطهم المهني بأعمالهم النقدية
وبالأخص بمشاركتهم فى ترويج النظريات البنيوية فى
الستينيات والسبعينيات وفى تطبيقها على الأدب .

المعروف أن أمبيرتو إيكو قد دأب على نشر كتاب
جديد فى النقد كل سنة ، يضمن له الانتماء الأكاديمى .
أما ديفيد لودج فقد اشتهر فى إنجلترا « كمنظر أدبى
Literary Theorist » ومن مؤلفاته كتاب « استعمالات
البنيوية The Uses of Structuralism » الذى يقدم
البنيوية الفرنسية والمعالجات الشكلية للقص للجمهور
الناطق بالإنجليزية . أما فرانكو فيروتشى فهو إيطالى
يدرس فى الولايات المتحدة منذ فترة طويلة ونشر هناك
عدة كتب فى التاريخ الأدبى ، وإذا كان يقول اليوم إنه لم
يعد يهتم بالبنيوية فإنه يعترف باشتراكه فى « ندوات
أوربينو » الشهيرة التى كان يجتمع فيها أنصار
« الثورة السيميولوجية » ، فضلاً عن كونه أول من دعا
إيكو إلى جامعة أمريكية . أما ميلوراد بافيتش ، فمع
أنه لا ينتمى إلى هذه « الشلة » إلا بصفة هامشية ،
بسبب موقعه فى المجال الملقق للبلدان الشيوعية ، إلا أن
مقعده فى جامعة بلجراد كاستاذ فى الأدب الصربى

الكتب ، وقد أصبحت هذه الرواية المرجع الضروري لكل من يسعى إلى الدخول في هذا الضمار . وقد كون اليوم إمبريترو إيكو شبكة عالمية لكل مؤلف المؤلفين الذين يتميزون بنفس السمات التي تميزه هو ، فيعطيههم مشروعيتهم عن طريق المقدمات والمقالات التي يكتبها لهم . إن هويته المزدوجة - كاتب ناجح وجامعي مرموق - تسمح له بالتدخل حتى يكون همزة الوصل بين الجمهور الجامعي والجمهور العام . ويقبوله دور الوسيط هذا ، يضيف على الكتاب الجامعيين طلاءً من الاعتراف الفني وفي نفس الوقت يطمئن الجمهور المثقف العام .

وسام الاستحقاق الجامعي :

عندما يتخذ ديشيد لودج هذه « الأهمية الجامعية » موضوعاً لقصة الروائي ، فإنه يستعمل نفس المادة ولكن بطريقة أخرى . ويشرح إيكو في مقدمته لرواية لودج « عالم صغير جداً » أن هذه الرواية أصبحت « كتاباً مرجعياً » لأن الباحثين والأساتذة في كافة جامعات العالم يقرئونها ، ويقرئونها لأنها تقول الحقيقة عن وسطهم الدولي الصغير ... إذا لم تعرفوا بعد إلى أي حد من الروائية يمكن أن يصل عالم المؤتمرات الجامعية ، عليكم أن تقرأوا لسودج (...) وإن كان على أن أقدم تعريفاً لهذه الرواية وفقاً لتصنيفات التاريخ الأدبي فإنني سأقول إن لسودج في هذا الكتاب قد اخترع « المقامة الجامعية Le Picareque Académique » .

إنّ فإن روايات لسودج التي تصف بشكل ساخر حياة أساتذة هذا « الوسط الدولي الصغير » ، بوصفهم منتجي كتب وأفكار ، من المفترض أن تعني كل الناس

ولننظر إلى تقديم إيكو لرواية **فُيروتشي « الخلق ، سيرة ذاتية لله »** ، كما ورد على ظهر غلاف ترجمتها الفرنسية : « يعالج هذا الكتاب الفن عام من التراث الديني والفلسفي كأنه تحدث لأول مرة (...) لم يكن بوسع ربات الفن أنفسهم أن ينيش بأن حياة هذا الرب الغافل ستسفر عن هذا العمل الرائع » . إن هذا الاستشهاد يلخص تلخيصاً رائعاً الاستبدال الذي قام به المؤلفان ، أي نقل المفولات النظرية والتفعية التي هي أساس المعرفة الجامعية إلى عالم الإبداع الروائي . وهذا تحريف الأدب على يد النقد ، إذ سمحت للمكاتب معرفتهما النظرية للأدب بمحاكاة عملية إبداعية تم العمل بها بشكل متكلف . إن مشروع **فُيروتشي** - رواية تاريخ العالم من وجهة نظر الرب وبشكل ساخر - هو مشروع إيكو عينه في « اسم الورد » وفي « بندول فوكو » : أي كتابة كتب موسوعية ، حيث تضيف عليها كثافة الإشارات العلمية مظهر الجدية الجامعية ، مع بحث سطحي في الشكل يستخدم في الواقع جميع « الحيل »

ألا يقرأه بالطريقة التقليدية بل « بالمقلوب أو بالصدفة أو انطلاقاً من الوسط ونهاباً إلى أي اتجاه » ، بحيث « يخلق كل قارئ كتاباً خاصاً به كأنه يلعب بأوراق الكوتشينة أو الدومينو ، ويتلقى منه - مثل المرأة - بقدر ما يعطيه » . ولقى « القاصوس الخنزري » نجاحاً عالمياً مفاجئاً وبالفأ إذ ترجم إلى حوالي عشرين لغة .

وقد أتاحت التحليلات الأدبية الجديدة التي استوعبها الكاتب إمكانية إعداد رواية شكلانية تقدم نفسها بوصفها لعبة أدبية تكشف القناع عن قوانين التأليف الروائي المقدسة . لكن هذه الثورة الشكلية تظل سطحية : إنها تخفي في الواقع سرداً كلاسياً للغاية يلجأ تحت قناع تعقيد البنية ، إلى سائر حيل الأدب الشعبي . كما يلجأ **بافيتش** هو الآخر إلى تملق القارئ إذ يوهمه من خلال استعراض بحر زائف بأنه سيتعلم أشياء جديدة غامضة كانت قبل ذلك بعيدة عن متناول يده .

ماذا تبقى ، بعد كل هذا ، من السيميولوجيا القديمة ؟ شيء من الحساس عند بعض الذين انفلقوا على أنفسهم عن قصد ، وكثير من التبرؤ ، عند الأغلبية ، مما كانوا عليه في الماضي ، وعدد من الروايات الثقيلة التي حرفت إلى التقاليدية والتملق الثقافي كل ما كان يفترض أنه سيحدث ثورة في الخطاب النقدي . قد نسى البنيويون الجدد ضرورة التجديد فوضعوا المعرفة في خدمة التقاليدية .

لأنها تعطى مفتاحاً لحياة الذين يمثلون العالم بكتبهم وأنفكارهم . إن مقدمة **إيسكو** هذه تجسد ازدواجية مشروع **لودج** تجسيدا رائعاً ، إذ أنها تمنح « وسام استحقاق أكاديمي » لكتساب يدعى قلب النظام وهو في الواقع لا يقلب شيئاً كما يدل على ذلك تصنيفه وتفسيره المباشر حسب المقولات الأكثر كلاسية للفكر الجامعي .

أكد **إيسكو** في تقديمه هذا المجازفة الحقيقية « للرواية الجامعية » وهو يتظاهر بإنكارها : وهي عولة رؤية للعالم ينتجها وسط صغير جداً ليست وظيفته إلا إنتاج مثل بؤى العالم هذه . ويلجأ **لودج** هو الآخر في هذه الرواية إلى الإكثار من الاستشهادات وإلى أساليب المحاكاة والمفارقة حتى يجعل قارئه يشعر أنه ينتقد هذا « العالم الصغير جداً » ويسخر منه ، مع أنه في الواقع لا يقدم إلا نقداً ذاتياً زائفاً لمهنة تجد في هذه الانعكاسية السطحية دواعي جديدة لدعم اعتقادها أنها قلب العالم .

كلاسية عميقة وراء الطلاء الطليعي :

أما **ميلوراد بافيتش** ، ذلك الجامعي الصربي الملم بالتراث النقدي الحديث المأما واسعاً ، فقد حاول توغل في مفاهيم القراءة المتعددة المعاني والتناص توغلياً مباشراً في تأليف روايته . هكذا ينصح ناشر « **القاصوس الخنزري** » (وله عنوان فرعي « رواية - معجم ») قارئه

حوار الثقافات والتنوير

يشير هذا الإطار المرجعي المشترك إلى مستوى تطور حضارى معين. وهذا المعيار المشترك مردود إلى جذور الوحدة الحضارية، على الرغم من تعدد الثقافات. ويعد الأديب من بين مظاهر الثقافة التي تجسد القيم الاجتماعية والفنية من خلال الرؤية الأدبية.

والسمة الأساسية المميزة للأديب هي سمة كونية؛ فنشأة الأديب كانت مواكبة لبزوغ الحضارة الإنسانية بل كانت هذه النشأة سابقة على الحضارة وممهدة لها. فإذا اعتبرنا أن نشأة الحضارة مبرودة إلى المجتمع الزراعى فإن عصر الصيد السابق عليه قد شهد مولد الفنون والآداب فى أشكالها البدائية من رسومات على جدران الكهوف إلى التعاويذ والتماثيل المنحوتة على آلات الصيد، وكلها كانت تعبيراً عن رؤية كونية أسطورية تحدد علاقة الإنسان بالكون ومكانته فى الطبيعة وتكشف عن عدم قدرته الكاملة على التحكم فى الطبيعة وتغييرها طبقاً لاحتياجاته المادية من طعام وكساء من جهة، واحتياجاته

يتناول هذا المقال قضيتين متداخلتين : حوار الثقافات والتنوير. الحوار يعنى التواصل بين طرفين فى موضوع مشترك. وهذا التواصل يستلزم الإنصات إلى رأى الآخر فى تعاطف حتى يتوفر شرط الفهم؛ أى فهم موقف المتحاور من الداخل وليس من الخارج.

والثقافات تدخل فى حوار بهدف أن تتغير وتتطور وليس بهدف أن تفرض التغيير على بعضها البعض. بيد أن الحوار لا يمكن أن يقوم إلا بين طرفين متساويين. فالحوار يشترط الندى؛ ويشترط الثقة المتبادلة والنقد الذاتى للذوات المتحاوره وإثرائها الثقافى. وغياب هذا النقد الذاتى ينطوى على قناعة بأن التراث يشتمل على كل الأجوبة الصحيحة. وهذا الموقف يمتنع معه الحوار. فتصور أن ثقافة ما مطلقة وغير قابلة للنقد تصور منافٍ للحوار.

نوجز فنقول: إن الحوار الثقافى يعنى إقامة التواصل الثقافى من خلال إطار مرجعى مشترك. وينبغى أن

للمعنوية المتمثلة فى نزوعه الدائم نحو الإحساس بالأمان فى العالم من جهة أخرى.

وتطور الأدب مواكب لتطور الرؤية الكونية من الأسطورة إلى العقل وهذا المسار يكشف عن قدرة الإنسان للزيادة فى التحكم فى العالم الخارجى وتغييره من خلال اكتشاف القوانين العلمية التى تحكم الكون مستخدما العقل لا الأسطورة.

وتأسيسا على ذلك فإن الأدب باعتباره منتجا حضاريا يكشف عن المستويات المتعددة للحضارة من خلال انتمائه إلى ثقافات متباعدة تكشف عن مسار تاريخى معين وعن رؤية كونية تحدد أسلوب حياة البشر وعلاقتهم وأسلوب تفكيرهم. فمن زاوية التطور التاريخى شهدت معظم دول أوروبا فى نفس الوقت تطورا من الأسطورة إلى العقل من حيث الشكل والمضمون وذلك من خلال حدثين تاريخيين هما الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر كبداية، والتطور فى القرن الثامن عشر كتنوير. والثقافة اليونانية هى الأساس الحضارى المشترك لهاتين الحركتين، وبالذات فى مجال الفلسفة والأدب.

وانتهى الأمر إلى علمنة الثقافة الأوروبية فى أعقاب العصر الوسيط الذى سادت فيه الرؤية الكونية الدينية. فالإصلاح الدينى فى حقيقته تحرير للعقل من خلال عزل ما هو مقدس عما هو علمانى فى شتى مجالات النشاط الإنسانى.

وجاء التنوير مستكملا المسيرة التى بدأها الإصلاح الدينى وقادها حتى نهايتها حيث أكد سلطان العقل ووحدة العقل الإنسانى باعتبارها تجسيدا لوحدة

الحضارة الإنسانية. وعلى حد قول ديكرت «إن العقل أعدل الأشياء توزيعا بين البشر». وقد تبلور هذا التصور فى تعريف كانط للتنوير أنه «هجرة الإنسان من اللا عقل ؛ واللا عقل هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين، كما أن اللا عقل سببه الإنسان ذاته، هذا إذا لم يكن سببه نقصا فى العقل، وإنما نقصا فى التصميم والجرأة على استخدام العقل من غير معونة الآخرين». وحالة اللا عقل تسودها الأسطورة باعتبارها رؤية كونية غير علمية عن العالم وعن علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع. وهذه الرؤية الكونية لا تعرف الحدود الفاصلة بين ما هو أسطورى وما هو واقعى.

وإذا التفطنا إلى الثقافة العربية، وبالذات الثقافة المصرية، كما تتمثل فى الأدب: فإنه يمكننا أن نحدد بداية الأدب ببدايات هذا القرن حيث سيطرت الأسطورة. وتجلى هذه السيطرة فى معظم أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية.

فرواية «عودة الروح» (كتبت عام ١٩٢٧ ونشرت عام ١٩٣٣) تقوم على الأسطورة الفرعونية الشهيرة أسطورة إيزيس وأوزيريس. وتكمن الأهمية التاريخية والأدبية لـ «عودة الروح» فى أنها قد أرست قواعد تيار جديد فى الثقافة المصرية يقوم على أساس صياغة الشخصية المصرية، بالاق الهوية الثقافية المصرية فى مجال الأدب باعتباره ظاهرة حضارية متميزة ومتحركة فى الحضارة المصرية الفرعونية التى تستند فى جهرها إلى الأسطورة.

وقد أرسى الحكيم بروايته «عودة الروح» قواعد الأدب المصرى الحديث من حيث الشكل والمضمون. فمن

فإن هوية البطل الأصلية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية تنفجر في وعيه باعتباره الثقافة الحقيقية الوحيدة نظرا لروحانياتها.

وفى «قنديل أم هاشم» يطرح يحيى حتى نفس القضية ومن منظور مشابه. فيطرح قضية الصراع الثقافي من خلال تأكيد القسمة الثنائية بين الشرق والغرب ومن خلال المواجهة بين العلم والدين. فالبطل شاب مثقف يحصل على بكالوريوس الطب من الخارج وعند عودته إلى مصر يواجه بالجهل، والخرافة السائدة في مجتمعه. فهم يستخدمون زيت القنديل المقدس في بيت أم هاشم وهي حفيدة النبي صلى الله عليه وسلم لعلاج أمراض العيون، وعندما أصيب أحد أقرباء البطل بالعمى بسبب استخدام زيت القنديل فشل البطل في علاجه بالعلم بسبب رفضه لقوة العلم الذي تعلمه في الغرب، بعد أن فشل في فرض العلم الغربي على بيئته. ويدرك البطل في النهاية أنه كان على خطأ ويستسلم للإيمان مندركا ضروريته لتدعيم العلم حيث إن العلم الأوربي غير مجد وينبغي أن يدعمه الدين الصادر عن ثقافته الأصلية. وهنا يقسم يحيى حتى العالم إلى غرب علماني (أي ملحد) وشرق (أي مصر) ديني. وهي قسمة لا يمكن تجاوزها طبقا لمنطق ومسار الرواية.

وقمة المواجهة الثقافية بين الشرق والغرب تتمثل في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للاديب السوداني الطيب صالح. وهنا تأخذ المواجهة شكل اللقاء الجنسي بين الذكر (الثقافة الشرقية) والأنثى (الثقافة الغربية) والذي يبلغ ذروته في التدمير الفيزيقي للغرب من الشرق الذي يمثل البطل السوداني الذي يغزو

حيث المضمون عالج موضوع الهوية الثقافية المصرية المتميزة وذلك بطرحها في مجال الثقافة الفرعونية، بينما اقتبس من الثقافة الأوربية شكل الرواية الذي هو علماني في جوهره. وبناء عليه فإن محاولة الحكيم المبكرة أفضت إلى قسمة ثنائية بين المضمون والشكل استنادا إلى الفجوة الحضارية بين الثقافة الأوربية العلمانية والثقافة المصرية الأسطورية.

وإذا كانت العلمانية تعنى مجازوة الرؤية التقليدية الأسطورية فإن اللا علمانية، أو الأصولية بالمصطلح الشائع ابتداء من السبعينيات من هذا القرن، هي العودة إلى الجذور الأصلية أو الأصول الثقافية: أي العودة ، إلى ما هو مقدس. ومن ثم فإن الأصولية تتبنى رؤية مجازوة للتاريخ أي خارج الزمان والمكان، أو بالأدق منفصلة عن الواقع، وتأسيسا على ذلك فإن الحوار يتنوع بين العلمانية والأصولية باعتبارهما كونيتين متناقضتين.

ونعرض لبعض النماذج من الأدب المصري الحديث والمعاصر التي تدور على القضية المصرية وهي الشخصية المصرية الأصلية. من خلال هذه النماذج نطرح الموقفات الثقافية التي تمنع إقامة حوار بين الثقافات. ففي رواية «عصفور من الشرق» (١٩٢٨) يعالج الحكيم قضية الجاهلية الثقافية بين الشرق والروحى والغرب المادى. وقد أصبح بطل الرواية نموذجا متكررا في أعمال كثير من أدباء العرب المعاصرين. فهو المثقف الذي يعاني من الصدمة الحضارية إثر تعرضه للثقافة الأوربية، وبالذات الباريسية، فقد كانت باريس بالنسبة له رمزا للثورة. ولكنه الآن ينبذها لقصورها الأخلاقي ولادبائها التي تحط من قدر الإنسان. ومن جهة أخرى

بفحوائده الجنسية جميع نساء الغرب .. وهكذا يتحول الغزو الثقافي إلى غزو جنسي، والعنف والشبكية يصوران على أنهما من جوانب ثقافية شرقية رفيعة الشأن وقادرة على تدمير الغرب.

ومثل هذه القدرة مربوطة إلى الحياة البدائية الريفية الأصلية في أعماق الجنوب (العرب) في مواجهة الشمال العقلاني العلمي والصناعي (أوربا).

وفي مجال المسرح نعرض لمسرحية (لعبة الزمن) «لعنمان عاشور» (١٩٨٤)، ويعالج فيها قضية ما يسمى بالغزو الثقافي الغربي للشرق العربي من خلال نقل التكنولوجيا. ويستخدم عاشور أسطورة ألف ليلة وليلة كشكل درامي ويجعل من شهرزاد وشبهريار شخصيات محورية تسافر في الزمان بين الماضي والحاضر والمستقبل، من العصر الوسيط عبر القرن العشرين وإلى عصر الفضاء. وتطرح المسرحية التكنولوجية باعتبارها جزءاً من أسلوب حياة متكامل هو في أساسه مناقض للتراث العربي الأصيل. وبناء عليه فإن التمثيل الحضاري بمثابة الاستحالة التاريخية حيث إن هيمنة الغرب التكنولوجية هي العائق في سبيل تحقيق التنمية الحضارية التي هي شرط لازم لمحو الثقافات وطائلاً أن الغرب ينتج التكنولوجيا فسوف يستمر في استغلال هذه التكنولوجيا كوسيلة للسيطرة على الدول غير المنتجة للتكنولوجيا، خاصة الدول العربية؛ وذلك بغزوها غزواً ثقافياً من خلال وسائل الإعلام التي تفرض فكراً غريباً غريباً على هذه الشعوب فتسلبهم هويتهم الثقافية. وبناء عليه فإن الطريقة الوحيدة لصماية الهوية الثقافية العربية والحفاظ عليها طبقاً لمسار المسرحية هي

الأسطورة التي تستخدم كوسيلة أساسية لإحياء التراث الثقافي العربي القومي. إن الثقافة القومية بهذا المعنى ضد إنتاج التكنولوجيا ولكنها ليست ضد استهلاكها بشرط ألا ينطوي هذا الاستهلاك على استغلال الغرب المنتج للشرق المستهلك. وحل هذا التناقض، كما تطرحه المسرحية، هو الحفاظ على التراث الثقافي الذي أتاح للغرب في الماضي أن يكونوا منتجين للحضارة فيما قبل الاستعمار. ويعتبر المؤلف الأسطورة من المكونات الرئيسية للثقافة العربية باعتبارها رمزاً للمجد المفقود وأنها قادرة على تقوية الأمة العربية وتدعيمها مما سيفضي إلى غزو العدو والقضاء عليه.

وتكشف النماذج الأدبية سالفة الذكر عن قسمتين ثنائيتين: الأولى بين الشرق العربي / الغرب الأوربي، والثانية بين المضمون / الشكل. وتمثل القسمتان إشكالية تنطوي على تناقض. وتدور الإشكالية على الرغبة في تحديث المجتمع وتمثل التكنولوجيا باعتبارها منتجا حضارياً أبعدته الثقافة الغربية من جهة والاحتفاظ بالهوية القومية العربية، كما تتمثل في الحاضر الأسطوري من جهة أخرى. ويعتبر آخر: استهلاك المنتجات الغربية المادية، والاحتفاظ بالهوية القومية العربية كما تتمثل في الحاضر الأسطوري من جهة من علم وتكنولوجيا وفي نفس الوقت رفض للقيم الثقافية التي يجسدها العلم والتكنولوجيا من أجل الحفاظ على الاستقلال الذي سوف ينتج حتماً عن عدم حل التناقض حلاً عقلانياً وواقعياً.

وهذه الإشكالية مريها إلى الاعتقاد أن الثقافة العربية تشتمل على كل الطول لكل المشكلات سواء في

الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل لأنها هي الحقيقة المطلقة.

أما فيما يخص بالقسمه الثنائية الثانية بين المضمون والشكل فهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالقسمه الأولى بين الشرق والغرب وتدعمها. فالشكل هو المعادل الأدبي للعلم والتكنولوجيا الغربيين، ويقتبس بعد إفراغه من محتواه الثقافي الذي أفرزه، تماماً كما تعامل التكنولوجيا كمجرد آلة تقنية. فالشكل الأبدي يتحول إلى مجرد وعاء وليس تجسيدا استيقظاً لرؤية كونية ولايدولوجيا اجتماعية سياسية تعكس مستوى حضارى معين.

والقسمتان الكامنتان في الإشكالية تكشفان عن تناقض صوري وليس عن تناقض جليى ومن ثم تصبح القسمتان غير قابلتين للالتقاء، والاستبعاد الكامل لحوار الثقافات نتيجة صراع الثقافات. ويمرر هذا الاستبعاد، طبقاً للرؤية الكونية للأبداء سالفى الذكر، هو ظاهرة الاستعمار. بيد أن معظم هذه الأعمال قد كتبت في فترة ما بعد الاستقلال أو فترة ما بعد التحرر الوطني. ويتم تأكيد العامل الموضوعى المتمثل فيما يسمى بالاستعمار الجديد أو الهيمنة الثقافية باعتبارها امتداداً للاستعمار القديم في شكله العسكري.

واستناداً إلى ذلك فإن المفهوم العسكري ينتقل إلى مجال الثقافة ومن ثم ينظر إلى الثقافة نظرة إقليمية جغرافية مما ينتج عنها اعتبار العلم والتكنولوجيا ظواهر أوروبية بحتة. وبالتالي فإن نفي الاستعمار يتساوى مع نفي التغريب ومع نفي التكنولوجيا. بيد أنه في حالة استبعاد أى نقد للعامل الذاتى، أى الثقافة العربية،

يصبح الاستقلال مجرد وهم حيث إن الاعتماد السياسى والاقتصادى سيستمر كواقع عيى من قبل الغرب القوى المنتج.

والآن ثمة سؤالان:

ما هى معوقات حوار الثقافات؟

وكيف يمكن تجاوز هذه المعوقات؟

ثمة مشكلات جديرة بالاهتمام فيما يخص بمعوقات حوار الثقافات، وتأتى في مقدمتها مشكلة الأصولية، أو مطلقة الماضي على أساس لا عقلانى وتناول الحاضر والمستقبل باعتبارهما امتداداً للماضى، وفي إطار هذه الرؤية تطرح الهوية الثقافية في الماضي وتتحول إلى كينونة متحجرة وغير قابلة للتطور. يترتب على ذلك الغياب الكامل لأى نقد ذاتى. وبما يساعد على هذا الغياب هيمنة المحرمات الثقافية للحفاظ على التراث الثقافى المقدس دون المساس به، والنقد، في هذه الحالة، يوجه فقط إلى ثقافة «الأخر» إما على أساس سياسى أو دينى أو كليهما. هذا بالإضافة إلى النظرة العربية للثقافة، أو الثقافة بعد أن يتم تقييدها على أسس عرقية وإقليمية، استناداً إلى تصوّر ثقافى. وثمة عنصر آخر معوق لحوار الثقافات هو التعصب الثقافى الناتج عن التيار الأصولى ويمثل في أن الثقافة العربية تطوى على اكتفاء ذاتى، ومن ثم الرفض اللا عقلانى للحضارة الحديثة. وللتنازع المنطقية المترتبة على هذا الرفض هى استبعاد الحضارة العربية من مسار الحضارة الحديثة.

أما فيما يخص بالسؤال الثانى عن كيفية تجاوز معوقات حوار الثقافات فمن الممكن صياغته على النحو التالى: كيف يمكن إقامة حوار بين المجتمعات المتقدمة صناعياً والمجتمعات النامية والتي يمثل كل منها مستوى

والتحديث بإرسائها قواعد المنهج العلمى العقلانى، وقد كان مثل هذا الاتصال ممكنا فى العصر الوسيط حيث كان الإطار المرجعى للثقافتين واحدا، وأعنى به الرؤية الكونية الدينية. ولكن بعد حركة الإصلاح الدينى انشطر الإطار وافترقت الثقافتان كل فى اتجاه معاكس ومضاد للآخر. وقد ساعد نشوء الرأسمالية، التى أفرزت الاستعمار باعتباره ظاهرة اجتماعية اقتصادية سياسية للإيديولوجية الرأسمالية، على توسيع الهوية الثقافية وعلى تدعيم القسمة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (يفتح الميم) ، أو بين المجتمعات الأوربية وغير الأوربية.

والآن ، ونحن على اعتاب القرن الحادى والعشرين، هل فى الإمكان استعادة المنظور الحضارى المفقود فى إطار الثورة العلمية والتكنولوجية ؟

الجواب بالنفى حيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية قد أفضت إلى توسيع الفجوة الحضارية بين الثقافات الأوربية وغير الأوربية. ثم أن الإمبريالية والظاهرة الحديثة للقسمة الحضارية المتمثلة فى الإيديولوجيتين الرأسمالية والاشتراكية من جهة، وبين النظام الرأسمالى ومجتمعات العالم الثالث من جهة أخرى، هى العقبة الجوهرية أمام تحقيق حوار الثقافات.

ومجال الأدب أكثر المجالات حيوية لإجراء حوار بين الثقافات القومية فى إطار منظور حضارى شامل . وهذا يستلزم أولا طرح المنظور القومى للهوية بهدف استكشاف مدى إمكانية تكامل الهوية القومية مع لمسار الحضارى العام.

ويأتى التنوير فى مقدمة الوسائل لتحقيق هذا التكامل الذى سيفضى إلى حوار بين الثقافات .

معين من مستويات الحضارة الإنسانية من خلال مواجهة بين ثقافة كل من هذه المجتمعات.

وفى عبارة أخرى، هل من الممكن أن يتبنى العالم الثالث، وبالأخص العالم العربى تكنولوجيا المجتمعات المتقدمة صناعيا، بما فيها التكنيك الأدبى، بمعزل عن القيم المرتبطة بهذه التكنولوجيا وأن يتقدم تقدما حقيقيا بمعنى أن يصنع منتجا، وليس مستهلكا، للثقافة التكنولوجية ؟

كل هذه الأسئلة هى فى حقيقتها تدور على التفاعل بين الثقافات والأساس الذى ينبغى أن يستند إليه هذا التفاعل هو الهويات القومية والثقافية فى إطار كوكبى وبمنظور حضارى شامل يدفع نحو الإبداع للمستقبل دون استبعاد الحاضر الذى يتميز بالتناقضات الجدلية التى تحكم العالم المنقسم على نفسه ومحاوله تجاوز كل أنواع القسمة.

إن النماذج الأدبية السابقة قد كشفت عن وجود قسمة ثنائية بين نسقين من القيم يمثلان مستويين حضاريين. بيد أن الاتصال المبكر بين الثقافتين العربية والأوربية كان خاليا تماما من أية قسمة. إن الاتصال فى مجال الفلسفة والعلم فى العصر الوسيط قد برهن على أن العلماء والفلاسفة العرب كانوا قادرين على تمثيل الثقافة اليونانية وعلى إثراء الثقافة الأوربية فى الوقت نفسه بمعنى أنهم قد أمدوها بمعطيات التطور. مثال على ذلك تاويل ابن رشد لفلسفة أرسطو الذى أدى إلى تأسيس مدرسة الرشدية الإيطالية. وقد تكررت هذه الظاهرة فى مجالات الفيزياء والطب والرياضة والجبر .

وقد أفضى هذا الاتصال، على الصعيد الثقافى، إلى حركة التنوير الأوربية التى كانت أساس الثورة الصناعية

تكريم الرواد وقلق الشباب

الاحتفال بالمشرح المصرى ظاهرة صحية تستكمل وجودها الشرعى ، عندما يحدث تواصل واستمرار له . وبهذا التواصل والاستمرار وهذا الاحتفال على ركائز عديدة ، ويشيد على اسس سليمة .

يقيم ه البيت الفنى للمشرح « كل عام احتفالاً بيوم المشرح المصرى ؛ يكرم فى الشطر الاول منه رواد المسرح الأوائل ، ويقدم فى الشطر الثانى منه إنجازاته المسرحية . من الواضح أن المسرح قد قدم بالفعل روادا ، لكننا نقف متاملين صامتين ، عند اطلاعنا على الإنجازات المسرحية ، ولا يزال الرواد يذكروننا بالزمن الذى ضاع ، ومازلنا نتوقع

« ذلك الذى عليه أن يأتى ولا يأتى » فمسرحتنا لا يزال فى غيبوبة .

ولم يكن الاحتفال بهؤلاء الرواد مجرد تكريات جميلة، نتمنى فقط أن تتواصل، فقد كان الاحتفال بالرواد إيقاظا للضمير الفنى لوعينا - كمسرحيين - بالواقع الفنى البائس المهاش الذى نواجهه فلأمانا المسرحية الضامة شحيحة . وعندما نقف بتقدير واحترام أمام رجال مسرح وفنانيه وأدبائه من أمثال : د. محمد منور ، والفنانة نولت ابيض ، والشاعر نجيب سرور والفنان المسرحى على رضا والفنان صلاح قابيل والفنان عبد الله غيث والناقد جلال العشرى . أولئك الرواد الذين ما

يزالون يحيون بيننا بما قدموه للمسرح من رمضات مستتيرة لمسرحنا المصرى ، رغم رحيلهم عنا وأمثال الكاتب المسرحى : الفريد فرج والفنان والفنان المخرج والمصلح المسرحى نبيل الالفى والفنان المخرج كرم مطاوع والفنان عبد المنعم مبدولى والفنان صلاح السقيا ، وأصحاب الرؤى المسرحية السينوغرافية : عبد الفتاح الببلى ، وسكينة محمد على .. أسماء كثيرة قدمت بروحها وعرفها الكثير من الإنجازات الهامة فى مسيرة المسرح المصرى ومن الصعب حصرها فى هذا المقال .

هل يستطيع أولئك الذين ورثوا أروع صفحات تاريخ المسرح

المصري أن يواصلوا الإضافة إلى هذا الميراث الهام الحى ؟ ! » (...) إن أفضل ما أناشدكم به - يستطرد الكاتب الكبير نجيب محفوظ - هو أن تتحدوا جميعا من أجل مسيرة مسرحية رائدة فى المنطقة العربية ، ولها قيمتها وتاريخها فى العالم أيضا . « إننا إذا نظرنا - بموضوعية - إلى الرواد الأوائل الذين عانوا ظروفًا صعبة لإرساء قواعد مسرحية عربية ومصرية راسخة ، هؤلاء الذين جاهدوا من أجل إحياء أدب ولن المسرح : « (...) فعلمنا أن نطالب - يؤكد نجيب محفوظ - الذين جنوا الثمار بأن يحافظوا على الأرض والنبت بمزيد من الحرث والرعاية ، حتى يستعيد الصف الوطنى تماسكه وتضامنه »

قضية الإرهاب فوق الخشبة :

الضربة الموجهة للشخصية المصرية اليوم هى « الإرهاب » بكل اتجاهاته العشوائية والإرادية ، و التى تحطم كل إنجازاتنا الحضارية ، وعلى رأسها الثقافة الوطنية المصرية المستتيرة . وفى الاحتفال بيوم

المسرح شارك، أيضا المسرحيون فى التعبير عن رأيهم من خلال تظاهرة فنية ، تقترب من طابع الصرخة الجماعية : ضد هذه الهجمة الإرهابية البشعة . «أسطورة بلون العصر» لوحة مسرحية غنائية استعراضية قدمها الفنانين ، ونياابة عن الفنانين ، ليطلقوا صرختهم ، معبرين عن احتجاجهم ضد الأرباب . استقى المبدع أحمد هيكल مادته الدرامية من أعمال الشاعرين : عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبيد الصبور ، وشارك فى الغناء : على الحجار وسحر نوح وديكور زوسر مرزوق ، وأداء الفنانين : سهيل المرشدى وأحمد ماهر وفاروق دسوقي ومحيى الدين عبد المحسن ومها عطية وإخراج سيد راضى . وحاولت المسرحية أن تلقى الاسقاطات الدرامية الرمزية على التاريخ الفرعونى القديم ، عبر أسطورة «إيزيس» الوفية لزوجها «اوزوريس» إله الخير والزرع والضرع « وست » إله الشر . وارتدت الأشعار المعاصرة لعبد الصبور والشرقاوى أنباء الأسطورة ، لتصل إلى التعبير

والتأكيد على - أن الشر ، مثل الخير، قيمة متأصلة فى البشر .

وفى ظلنى أن هذه الرابطة الفكرية التى انعكست ، داخل بنية الدراما الشعرية المقدمة ، كانت تبحث لها ، فى داخلها ، عن جذور فى التاريخ ، ليصطبغ مفهوم الشر الأزلئ - الذى يتمثل فى حاضرتنا الألى مع الإرهاب - بصبغة شمولية، ويجزئ تاريخية . وربما يكون هذا التفسير حقًا من حقوق المبدع والمخرج معا ، لبحث عن أصول للمسألة التى يعانى منها الشعب المصرى فى مواجهة الإرهاب ، والتطرف الدينى غير إن واقع العصر بكل مقاييسه العلمية ومعاييره ، سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية ، مهدد بالإرهاب الذى يستهدف أمن مصر ، بل ويستهدف ضرب الشخصية المصرية ، من الداخل ، فى مقتل . ولذلك يصبح العصر بأحداثه المتوالية هو أهم من أنباء الأسطورة وتلويحاتها « المقنعة » ، وتأتى الأسطورة مجرد « تجذير » للعصر ولإضفاء طابع الزخرفة على الحقيقة الواقعة .

ويقترّب هذا النوع من العروض، بفنانيه المؤدين (ممثلين - مغنين - راقصين) من طابع المباشرة التعليمية، التي تصل أحيانا إلى حدود الاستفزاز الصارخ .

وتطرح هذه اللوحة الاستعراضية الترامية ، تساؤلاً آخر حول ماهية العرض المسرحي ، ودوره في التعليم ، والتنوير ، والتثوير وكيفية حفظ الهمم ، وتحريك الضمائر واستنفاثها ، من خلال الشكل الدرامي الفني ، لكي يعود الفن إلى أصوله الأولى : أن يكون داعية وموجها وموقظاً .

وتكمن الإجابة عن هذا التساؤل في طبيعة المادة المطروحة وهي الشعر .. أي الكلمة .. لقد شعرت شعوراً عينيّاً وقينيّاً أن الجماهير في حاجة إلى سماع الكلمة ، في أنقى صورها . فالكلمة المنبعثة من قلم الشاعر وروحه ، تتفجر حياة على لسان الممثل ، حركة وإيقاعاً ، بصورة تدفع إلى الرغبة في التعبير . فنحن لانزال في حاجة إلى الشعر . وفي رأيي أن الأهمية الكبيرة لهذا العرض المسرحي أنه استشار في نفوس المتفرجين الرغبة والتعطش

إلى سماع الشعر المسرحي ، وهو البطل الحقيقي في العرض المسرحي لشاعرين **كالشرفاوي ، وعبد الصبور** ، رغم الاختلاف بينهما في البنية الشعرية والنهج الشعري والأطروحة الفكرية . ويمقدور كلمة الشعر فوق خشبة المسرح أن تؤثر ، بل وأن تمهد الطريق للتعبير الفعلي ، لمعالجة قضايا عجز المسرح النثري في التعبير عنها . فهل يستطيع مسرحنا أن يتمسك بالقيادة ، ويستعيد كلمة الشاعر التي ضاعت ، فتعود إلينا أكثر إشراقاً ، وأمضى سلاحاً وفعلاً ؟ .. سؤال قد تصعب اليوم الإجابة عنه !

الشباب ومسرحهم القلق :

ثمّة تجارب مسرحية شبابية تثير وجدان الناقد ، فيقف أمامها دارسا لظاهرة المسرح ومستقبله . تطرح التجارب المسرحية الأخيرة التي قدمها الشباب المسرحيون في نهاية عامهم الدراسي (يونيه ١٩٩٣) فوق خشبة المسرح الأكاديمي - وهم خريجو الدراسات العليا في قسم الإخراج الدرامي - بالمعهد العالي للفنون المسرحية - بعض القضايا

والتساؤلات النقدية المسرحية . - أهمها - هو كيف وصل هؤلاء الشباب المسرحيون إلى تكاطهم الفني في دراستهم ؟ وإلى أي درجة سار فيها هؤلاء خطوات نحو معرفة نواتهم وقدراتهم الفنية ، قبل الخوض في التجربة العملية فوق مساح الدولة ، والقطاع الخاص «المستغنى» وليس التجاري ؟

إن تجارب المشاريع المسرحية بالدراسات العليا التي قدمها الدارسون : **عبر فهمي وفاتن الدالي، وإيمن الشيبوي وعلاء قوقه** ، وغيرهم من مخرجي دفعة ٩٣ وخريجها ، هي تجارب اختارت من التراث المسرحي الإنساني العالي مادتها ، وأهم مايميز هذه التجارب أيضاً أنها استعانت بالنص المسرحي ، للوصول إلى الطرح الفكري أو الرسالة الأيديولوجية التي يراد إيصالها عبر النص . ويتمنى هذا المنهج إلى ميراث مدرسة تقوم فكرتها على تحديد الوظيفة الاجتماعية المحدودة للأدب والفن . وهذا ما ترتب عليه اختيار نصوص مثل «مكان مع الخنازير» و «ظل في الوادي» وغيرها من النصوص

التي تضع الكلمة هدفاً لها في التناول . على حين يضعنا اختيار نص «ارتجالية الماء » ليونيسكو ، في تصنيف نقدي آخر ، يعاكس النهج المسرحي النقدي المذكور . وأياما كانت نوعية هذه الاختيارات ، فإنها تقوم في نهاية الأمر على الاهتمام الكبير بالضموم ، الذي يتخلل أحياناً عن القيم الجمالية ، وأحياناً أخرى يتذكراها .

وتعتمد هذه النصوص - في رأيي - على قالب فني يحاول إبراز طاقات الدارس ويفجرها ، ليسير بها نحو التوجه إلى طريق واحد ، يؤدي بالمشاهدين إلى أن يكونوا على قناعة كاملة بتمكنهم ومهارتهم في استخدام أدواتهم «التقنية» استخداماً صحيحاً .

لكن هذا الاتجاه لايسعى في الدارس الموهوب ، واختيار قدراته وخبراته الأخرى التي تحضن نحو الاستعانة بمفردات مسرحية أخرى، كتشكيل جسد الممثل ، والتمثيل الصامت ، والعلاقة الوثيقة بالفضاء المسرحي ، وبالعناصر الفنية الأخرى مثل الإضاءة ، والموسيقى ، والصوت وسواها .

تنقص إذن تجسارب هؤلاء الشباب الغامرة الفنية ، للوصول بالعمل الفني إلى أجواء شامخة لاتصل إليها الطيور وتفتقد هذه الأعمال الخيال الدافق ، والتجريب ، والاستغراز . إنها فقط أعمال مسرحية تبحث عن الموافقة . وليس فيها جنون الرغبة في البحث الفني .

مكان مع الخنازير :

من بين عروض الشباب . مسرحية «مكان مع الخنازير» للكاتب «أول فوجارد» ، والمشكل الفكري لهذه المسرحية أنه عرض يعتمد على التحليل النفسي لبطل «بافل وزوجته بروسكوفايا» وبذلك تصبح التجربة برمتها واقعة في أيدي الممثل وقدراته الفنية للتعبير ولم يستطع المخرج / الشاب إيمان الشيبوي ، في مسرحيته ، أن يخلق لنا حالة مسرحية . فقد ترك مساحة للممثل للقيام باختياره لأسلوبه الذي ينتهجه وفقاً لرؤيته ، وهذا المنهج سلاح ذو حدين ، ذلك لأن تفسير الممثل لدوره يعتمد أول مايعتمد على انطباعه هو عن الدور ، وعن أساليبه الفنية التي يتبناها ، وفقاً لدراسته

وخبرته ، بهدف الوصول إلى الحالة المسرحية للعمل المسرحي ، أي على حالته هو ، ويقف الدور بين طرفي نقض فامثل يشده ويجذبه نحو المخرج درجات ويبتعد عنه درجات تناقضاً مع مايريد هو ، ويهدف إليه علاء قوقه وهو ممثل شاب متمكن يتعامل مع بطله «بافل» كما لوكان يتعامل مع شريك يريد أن يطوعه لفأهيميه ، وقدراته ، وتركيبه الخاص .

والمسرحية تتحدث عن بطلها الروسي «بافل تافرونسكي» - الهارب من الحرب في أثناء الحرب العالمية الثانية - وقد قرر أن لايسلم نفسه لحرب ضروس لأمعني لها ، فيختبئ في رابية خنازير بيته ، ويمص معها ، ومع زوجته بعيداً عن البشر ، لمدة أربعين عاماً ، ويصمم على البقاء فيها حتى الموت . وتبوء كل محاولاته للفرار من عالمه الذي اختاره بالفشل ، وهو يدفع في نهاية العمل المسرحي بخنازيره إلى الانطلاق في حرية إلى عالم البشر، ويبقى البطل في زيبته ، ضائعاً بين حقيقة ذاته وحضوره التائه .. هذه الغارقة هي مفتاح لكشف هذا الاختيار ، وهي تأكيد على السلوك

الإنساني المهدد من قبل الآخرين ،
وذلك تتدرج مسيرة الانفعال
الداخلي في التعبير ، وفي ردود
أفعالها المتباينة ، في وعيها الضائع ،
وفي لاوعيتها البقيظ ، في الشعور
بالأمان داخل مكونات عالم لا يحيا
البطل في واقعه ، بل في واقع معاش
آخر داخل زمان ومكان آخرين .
فهذا الوعي المراقب من قبل الممثل
«اللاعب» لمراحل دوره ، لكل خلجة
نفس ، ولحظة اعتراف ، تؤدي في
نهاية الأمر إلى إلغاء مصداقية
السلوك البشري لبطلنا «بالفل» فوق
خشبة المسرح ، داخل زربيته ،
تجعل مأساته أقرب ما تكون إلى
للسائلة الرياضية المنضبطة ، على
حين يضطرم البطل داخل أتون من
العلاقات المتشابكة من الأماني ،
والضمياع والحب ، والإخفاقات ،
والشعور بالزمن الداخلي المركب
الذي يفصله عن الزمن الحاضر
الفعلى وبذلك يحيا البطل داخل
عالمين في اللحظة الحياتية الواحدة :
ذكريات الماضي ، ومرارة الحاضر ،
بشاعة ما مضى من حروب ،
والتعلق بأهداب مستقبل لا يأتي .
وبينما يقف بطل يونيسكو
«بيرانجليه» حتى اللحظة الأخيرة

مقاوما في مواجهة أن يكون
«خزيتقا» ، علي شاكله بنى جسده
الذين استسلموا لقدرهم المحتوم ،
في أن يصبحوا «خزائيت» ، نشاهد
بطلنا «بالفل» فسي «مكان مع
الضنائير» يرفض الخروج من
حظيرته ، بل يدفع بخنازيره إلى
الإنطلاق إلى العالم الخارجي ، لعالم
البشر الذي لم يستطع هو أن يتكيف
معه ، أو أن يستنشق هوائه حتى
النهاية : ذلك الهواء الذي حرم منه
منذ أربعين عاما ، فيقرر البقاء في
حظيرته مستمسكا بعماله ، يحيا
داخل ذكرياته التي تعبت برسها
داخل نفسه ، ويثير أشجان زوجته
التي تستسلم مثله لعالمه ، فيقتربان
بعد اختلاف في حالة أقرب إلى
الصوفية ، الباحثة عن حب ودفء ،
هما في أشد الحاجة إليهما .

ويؤدي «الممثل» في هذا العمل
للمسرحي الهام ، دورا أساسيا ، يقوم
في الأساس على التحليل النفسي
للمركب المنطقي المسابير للأحداث
المسرحية ، وفقا لمسارها الدرامي
المتدرج ، فتغدو لوحة الجنون الظاهرة
حالة من التطلهر داخل أداء
الشخصية ، وتصبح الحالة الطبيعية
الواعية تناقضا مع تطور الشخصية

ونموها . أمام سينوغرافية العرض
المسرحي فقد احتوت فضاء مسرحيا
اعتمد فيه المخرج على اتساعه
لتشكيل الأحداث الواقعة داخل
الزريبة الكائنة فوق خشبة المسرح ،
بكل التفاصيل الطبيعية لها ، ويعد
هذا تناقضا تاليا لفكرة وجود
ممثلين يمثلان دروي خنزيرين ،
ويقلدان حركاتهما . إن هذه الرقعة
الرحبة من هذا الفضاء ، الذي
تشكل فيها زريبة واقعة فوق خشبة
«مسرح سيد درويش» أصابت
العرض المسرحي بالوقت ، فلم يكن
هذا الفضاء عنصرا مكملاً للممثل ،
تضيق جغرافيته وحدوده رويداً
رويداً ، ليخفق الممثل ، ويكبله بقبوده
المكانية الضيقة : بل إنه أفرد له
مساحة كبيرة للتجول فيها ، ولم
يساعده في حصاره أو ضياعه .

إن أسلوب الإخراج يتسم بعدد
من التناقضات المتعددة : الواقع ضد
الرمز ، الحالة الوجدانية الخافتة مع
الانفراج الفضائي للضيغ ، وعي
الممثل الحاضر والمفطر لاداء
شخصية وعيها مغيب ، الانتقال
المفاجئ من حالة الهياج والاضطراب
إلى حالة التعقل الواقعي المفطر في

المسرحى بكامله، وتعتمد عليها
الرسالة الفكرية والدرامية للنص
المسرحى، وهو المنهج الذى لم
يتمكن الدارس من تحقيقه على
الرغم من تبينه له

النفسى العلمى للشخصيتين بطلى
المسرحية («بافل» وزوجته
«بروسكوفيا») . وبذلك فقد العرض
المسرحى اهم إنجازاته : الدراسة
النفسية الدقيقة للشخص
المسرحية، التى يقوم عليها العرض

عقلانيته، لقد وضع كل هذا العمل
برمته أمام المتفرجين فى منطق غير
مبهر لتلقيهم للحالة النفسية لبطل
العرض، وأبعدهم خطوات عن تفهم
البعد الدرامى، والرسالة الدرامية،
المعتمدة على قدر كبير من التحليل



ملف عن « أدب الأقاليم »

تعتزم « إبداع » تخصيص العدد القادم عن قضية « أدب الأقاليم » ، ويشتمل العدد
على دراسات ونماذج من القصة والشعر للادباء الذين يقيمون فى مختلف محافظات
مصر، وترجو « إبداع » ممن يود المشاركة فى هذا العدد ، إرسال المادة فى موعد
لا يتجاوز العاشر من الشهر الجارى .

الكومبيوتر والشعر القديم

مجال الشعر القديم من مجالات المعرفة، ذات المسحر الخاص، وقد جذب هذا المجال كثيراً من الباحثين والدارسين والمتذوقين للشعر، فاصبحتنا إزاء نمطين من الدراسة والبحث. أول النمطين: نمط الباحثين عن معاني الشعر وأغراضه وقوافيه وأوزانه. وثاني النمطين، وهو الأقل عدداً. يتمثل في الدارسين للغة الشعر القديم ومحاولاتهم محاولات فردية تتميز بالنظرة الأحادية لبناء القصائد المفردة، وأحدث المحاولات هي المحاولة التي تستهدف دراسة لغة الشعر القديم، في جملته، ككتلة واحدة لاكتشاف

القواعد العامة التي تحكمه والإجابة عن عدة أسئلة حول بناء القصيدة العربية، وتقسيمها إلى كتل معنوية، وبوساطة علامات لغوية محددة؛ ويبرز هنا سؤال حديث حول استخدام آلة الكومبيوتر، لتحديد تلك العلامات اللغوية وكانت تلك المحاولة هي موضوع محاضرة القتها الأستاذة «كلود أوبيرت» بجامعة بروكسل بفرنسا.

في مشروع امتد عشرين عاماً لاكتشاف لغة الشعر القديم - بالمعنى - الديسوسبيري - أي محاولة إيجاد العناصر الثابتة للكرة التي تحكم بناء القصيدة في

الشعر الجاهلي، وصوغها في قوانين لغوية مجردة، تؤدي بنا إلى التوقع، انطلاقاً من فرضيات بديهية، وتقول هذه الفرضيات: إن النصوص الشعرية القديمة هي أولاً لغة وأذلك فاللغة تفرض قوانينها وقواعدها على النص الشعري القديم، وإن النص يتكون في شكل مطرد يبدأ، ثم يتقدم، ثم ينتهي، وينقسم خلال تلك المراحل إلى كتل معنوية محددة، وبوساطة علامات لغوية كبرى، تكون بمثابة المفتاح الذي ينقلنا من كتلة إلى أخرى، وعلامات لغوية صغرى تتحكم في البناء الداخلي للكتلة، والعلامات اللغوية الكبرى تتحدد

طبقاً لمعيارين، هما: ارتباطها بالسياق اللغوي الذي وردت فيه من حوار أو سرد، أو وصف .. إلخ، ثم ربطها بالموقف الذي وردت فيه.

وقد وصفت الأستاذة كلود العلامات اللغوية، فقسمتها إلى قسمين: أولهما علامات لغوية انتقالية، وتقصد بها «حروف المعاني»، أما ثانيهما فعلامات سياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية، أما عن «حروف المعاني» فهي: حروف الجر، وأدوات الشرط، والعطف، وكان إخوانها وأسماء الإشارة.. إلخ. وهذه العلامات، طبقاً لطبيعتها اللغوية، تبعث في أذهاننا توقعات محددة، عن بناء الجملة التي تليها، مثلاً: إن الشرطية تليها جملتان وهكذا نجد أنفسنا أمام قوانين يمكن تجريدها وتتفاوت أهميتها تبعاً لتوظيفها في القصيدة. وحرف الجر، رغم ثانويتها، لغوياً تحظى بأهمية خاصة في نصوص الشعر القديم، فغالباً ما يستخدم «أبو نواس» مثلاً: «الواو: رُبُّ لانتقال من كتلة معنوية إلى أخرى. ونجد أن بعض الحروف ترتبط بمواقف بعينها، مثل كان، فهي

حرف للمقارنة بين شيئين أ، ب، ثم تضيف صفات 1 على ب، فتخلق عملاً جديداً وهذا يظهر دائماً في تشبيهات الخمر عند «أبي نواس» فحروف المعاني تلعب إذن دوراً هاماً في بناء الكتل المعنوية. وفي تحديد بدايتها ونهايتها، وأحياناً تلعب دوراً في بناء البيت المفرد.

أما العلامات السياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية والأساليب العربية، مثل دع - من - كفى، وغيرها. فإنها تستخدم للانتقال من كتلة لأخرى، وهذا التحليل السابق للعلامات اللغوية هو ثمرة مجهود عشرين عاماً. ولعل الإضافة الجديرة بالاهتمام هنا، هي في حديث الأستاذة كلود عن أهمية استخدامها للكمبيوتر في الفترة الأخيرة لاستخراج تلك العلامات، ثم تجريدها في أشكال هندسية، لإدراك بناء القصيدة العربية القيمة، ولكن ظلت أسئلة كثيرة تدور بالإنسان، حول هذا التحليل ومنهج استخدام الكمبيوتر. فكان علينا أن نتحاور معها حواراً قصيراً، لإيضاح بعض النقاط الغامضة التي تثير اللبس لدينا .

ما المعايير العلمية الدقيقة التي تم بها تحديد العلامات اللغوية الكبرى؟

- حددت هذه العلامات طبقاً لمعيارين: التكرار، والمعنى اللغوي الذي تحتمله العلامة. ولا يعني ذلك أن كل الحروف تعد علامات داخل القصيدة، إنما تتفاوت فيما بينها .

عند توصيفك للعلامات جعلت الأساس هو اللفظ، وليس المعنى، والآن ذكرت أن المعنى هو المعيار العلمي الثاني لتحديد العلامة، فبماذا تفسرين ذلك؟

- إنني أقصد أن الهدف عند ليس هو الدلالة ولكن الكلمة، باعتبارها علامة موجودة على الصفحة، وذلك لإثني المعنى ولكنني اعتبره بؤرة اهتمام بل اعتبره عاملاً مساعداً على اكتشاف بنية الكتلة المعنوية، والعلامات اللغوية التي تصدها .

ماذا تقصدين بالكتلة؟ هل تساوي الغرض الشعري؟

- الغرض والموقف والكتلة مصطلحات فضفاضة، بأقصد

بالكتلة : الغرض ، بمفهوم قديمة ،
عند تحدّثه عن بناء القصيدة .

**لقد تحدّثت عن ارتباط
العلامة بالموقف ، فماذا
تقصدين بالموقف ؟**

- الكتلة تحتوى على أكثر من
موقف ، ونستطيع أن نعرفه
باختصار بأنه مجموعة الأقوال أو
الأفعال التي تحدث في سياق محدد
أى الحدث أو ما يشبهه .

**ألا يعد ارتباط العلامة
بالموقف ، وجهة نظر قبلية ؟**

- نعم هي وجهة نظر قبلية ،
ولكن ناتجة عن التعامل مع
النصوص ذاتها ، خاصة أننا ،
عند التعامل مع الكمبيوتر يجب
أن نحدد قوانين ومعايير
مسبقة ، لوضع منهج التعامل مع
الألة .

**تحدّثت عن ارتباط
العلامة بالسياق اللغوى ،
ولكنك لم توضحى هذا الأمر**

داخل المحاضرة رجاء تفسير
ذلك . ثم ما مدى اعتمادك عليه
كأساس لتحديد العلامات
اللغوية ؟

إذا ذكرنا أن القصيدة هي
شكل معمارى ، مطرد له بداية ، ثم
كتلة ، ثم كتلة أخرى... إلخ ، ثم خاتمة ،
وننتقل من كتلة لأخرى بعلامة تصد
بدايتها ، وعلامة أخرى تصد
نهايتها . وهناك داخل الكتلة بعض
الرواقف ، ثم نصف الكتلة أى
شكلها اللغوى من : حوار - سرود -
وصف - تقرير... وإكل شكل من
هذه الأشكال اسألنيبه الذى
يعتمد عليها . فالوصف يميل إلى
استخدام الجمل الاسمية ، أما
السرد فى الأدب القديم ، فيرتبط
بالفعل الماضى ، بالوصف
بضمير الغائب ، ولكن هناك
صعوبة فى تداخل هذه الأساليب
أحياناً ولذلك فسئى أيضاً
وسيلة لوصف الكتلة بعد تحديد
العلامات اللغوية .

**ما المنهج الذى تم به
التعامل مع الكمبيوتر ، لتحديد
العلامات اللغوية .**

هذا مشروع مشترك بينى وبين
الأستاذ «أنوريه جاكارينى» الذى
وضع برنامج الكمبيوتر ، انطلاقاً
من المنطق الداخلى ، لبناء الكلمة
العربية ، وتقسيمها حرفياً .

**أفباهلهم أ ف + ب + اهل +
هم .**

ثم وضعنا التباديل الممكنة لبنية
الكلمة العربية ، بتعديدها وصورها
المختلفة ، طبقاً لقواعد اللغة العربية ،
ومثالاً : لا يصح أن تسبق الباء
الاستفهام ، فيستطيع بذلك
الكمبيوتر أن يصف الكلمات التى
ترد عليه ، ثم استخدام المعايير
السابق ذكرها لتحديد العلامات
اللغوية ، ولابد أن تؤكد أن استخدام
مشروع الكمبيوتر ، لتحليل الشعر
هو مشروع حديث ، ولم تقدم فيه
إلاعنبة ، ولإزالة هذا للمشروع كله
تحت التجربة .

فى العيد القومى للدقهلية كتابان . . ومهرجان شعرى كبير

أوردنى على صحراء روحيه ،
أما باقى القصائد فهى عبء على
الكتاب .

والكتاب الثانى « القصص فى
المنصورة » احتوى على ست
قصص قصيرة ، وكلها قصص
متميزة ، ومن أهمها قصة «
أشياء لاقتصرى » ، لوجيه
عبدالهادى وه بطلان إجراءات
« نفوذ حجازى » ولعب فى
الحلقة « لعبد الفتاح الجمل .

كانت البداية مع الندوة
الشعرية التى أدارها المهندس
مصطفى السعدنى مدير مديرية
الثقافة ، والتى تميزت بإقبال محمود

التقليدية والمتوسطة والريثة ، إلا أنه
ضم مجموعة من القصائد الجيدة
التي تم توزيعها بشكل عشوائى
داخل الكتاب ، وقد استطاعت أن
تلقت النظر إليها رغم ما أريد بها ؛
ففى شعر العامية تميزت قصائد
« العشي موت » للشاعر فتحى
البريشى وه « عقود الخروع »
للشاعر حسام العقدة وقصيدة
« فى العاصمة » للشاعر محمد
رمضان ، أما فى الفصحى فبرزت
قصائد قليلة جداً منها « والبدواة
عارية » لطلعت العزب « صور
للذى فى دمي » لصفاء الببلى
وقصيدة أمل جمال « وفللال

قبل أن نتحدث عن المهرجان
الشعري الذى أقيم فى التاسع
والعشرين من الشهر الماضى بقصر
ثقافة الدقهلية فى إطار اللقاء
الشعري الذى نظمته مديرية الثقافة
بالدقهلية ضمن احتفالات المحافظة
بعيدها القومى ؛ جدر بنا أن نشير
إلى الكتابين اللذين أصدرتهما
المديرية بهذه المناسبة ، وأولهما
كتاب « الشعر فى المنصورة »
الذى تصدرته قصيدة « المشنوقة »
للشاعر الكبير إبراهيم رضوان
(شفاه الله) واحتوى الكتاب على
اثنين وعشرين قصيدة أخرى ،
ولئن كان الكتاب حافلاً بالقصائد

فحدثت عن مستوى شعر العامية
 وواحدية القصائد ؛ ثم فتح الحوار
 أمام المتحدثين من الضيوف وأدباء
 النخبة ، حيث طرحت قضايا كثيرة
 تتعلق بمستوى الشعر الذى قيل فى
 المهرجان ، كما تتعلق بما يؤرق أدباء
 الأقاليم عامة وأدباء النخبة خاصة
 من قضايا فكرية وإبداعية وثقافية ،
 كالعلاقة بين الأجيال وأزمة النقد ،
 وعلاقة الشاعر بالسلطة ، التى
 تحدث عنها الشاعر حسن طلب ،
 فقال : لماذا نبداً نحن بالعداء ؟ ولماذا
 لا أوافق على الحضور إلى قصر
 ثقافة إذا طلب منى ذلك ؟ ، إذا كنا
 قد حققنا بعض المكاسب لحركتنا
 من خلال المؤسسة فيجب أن نتابع
 ذلك حتى النهاية دون تنازل من
 جانبنا ، يجب أن نستخدم هذه
 المساحة المتاحة من وسائل النشر
 ونتعامل معها ، أما إذا أغلقت
 المؤسسة أبوابها فيجب أن تبذلوا
 أنتم جهودكم كما تمارسون الكتابة
 حتى لو كلف ذلك ما كلف .



ومجدى الحمزاوى ، الذين كانت
 أصواتهم الشعرية الخاصة واضحة
 ومميزة كما كان واضحاً جداً تميز
 الشاعر الشاب محمود جبريل
 والشاعرة الصغيرة إيناس وجيه
 ابنة الستة عشر ربيعاً التى ننتظر
 منها شيئاً كثيراً .

بعد انتهاء الندوة ، كان الحوار
 الذى امتد حتى السادسة من صباح
 اليوم التالى والذى بداه وإداره
 الروائى الشاب رضا البهات ،

من جمامير المنصورة المثقفة . وقد
 حضر من الشعراء الضيوف كل
 من : حسن طلب ومحمد
 الشهاوى وماجد يوسف وعلى
 عفيفى وكان الشاعر الكبير أحمد
 عبدالمعطى حجازى قد اعتذر عن
 الحضور لانشغاله ؛ واشترك
 عشرون شاعراً من النخبة ما بين
 الفصحى ، التى قيل عن قصائدها :
 « خلا اللقاء من قصيدة تمتلك للغة
 السليمة إلا قصيدتين إحداهما
 تقليدية والأخرى قصيدة الشاعرة
 أمل جمال أما باقى القصائد فقد
 تنوعت وتعددت فيها الأخطاء ما بين
 لغوية وأسلوبية ، وينقصها الكثير
 فناً » . والعامية التى أحسست أن
 هناك شيئاً ما تجبر القصيدة على
 التوجه فى إنتاجه ، كانتا جميعها
 قصيدة واحدة يغلب عليها الإيقاع
 بشكل صارخ ، فترى جمالاً بعينها
 تتكرر فى معظم القصائد .

وعلى الرغم من ذلك فقد تميز
 من بين شعراء العامية الشعراء :
 فتحى البريشى وأحمد عقل

على قنديل يضى من جديد

ويتضح من عنوان القسم الثالث أن تبويب الآثار الكاملة تم أيضاً بناء على التصنيف النوعي للشعر إلى نوعين : نثرى وغير نثرى . وقد عمد من تولوا تجميع أعمال على قنديل إلى إثبات القصائد كما هي، دون تدخل بالتصويب أو التعديل، على عكس ما حدث في « كائنات على قنديل الطالعة » .

إن إصدار « الآثار الشعرية الكاملة » للشاعر على قنديل مناسبة لا يجب أن تمر مرور الكرام؛ فهي مناسبة لإعلان أن شعر الراحل لا يزال مشعاً ومفجراً لتساؤلات حول تجربة على قنديل ومكانته



الإصدارين في احتواء الطبعة الأخيرة على مجمل الإنتاج الشعري للراحل؛ حيث تم إعداد « الآثار الشعرية الكاملة » في أقسام ثلاثة.

بعد ثمانية عشر عاماً يخرج علينا على قنديل مرة أخرى، نافضاً تراب المقابر والتجاهل، ومعلنًا وجوداً شعرياً مدوياً، تماماً كالذهب، يُدفن ولا يصدأ .

ويعود الفضل في إسقاط الضوء على شعر على قنديل إلى مركز إعلام الوطن العربى «صاعد» الذى تولى طبع إنتاج الشاعر كاملاً تحت عنوان « الآثار الشعرية الكاملة »، بعد أن كانت دار الثقافة الجديدة قد طبعت أعماله منقوصة تحت عنوان « كائنات على قنديل الطالعة »، بعد عام واحد من رحيله فى ١٧/٣/١٩٧٥. ويكمن الفارق بين

علم قنديل



الناشر: القصيدة الكلاسيكية

هل الكون يعلم أنى أغنى

لاخر ما بعثته جياذ البرية؟

أنا النار، والشعر لحيى

وكفائي حمالة للحطب

هل الريح تعلم أنى انفلاق

الشبعاء وأنى انعكاف

الغضب؟

وانطلاقاً من فرضية أن خير ما

يقدم شاعراً هو شعره رايت

التعرض السريع لقصيدة من أهم

القصائد التي ابداعها على قنديل،

والتي تبرز بنيتها بوصفها علامة

شديدة الوضوح على عمق الرؤية

وقصيدة البناء .

على قنديل، وقوانين القاهرة

القاهرة هي قصيدة اكتشاف

المدينة وكشفها، وهي نبوة الشاعر

على خريطة الشعر العربى الحداثى
والحديث .

بنظرة سريعة إلى تاريخ ميلاده

(١٩٥٣- ٤) وتاريخ وفاته (١٧ -

٧ - ١٩٧٥) نعرف أن على قنديل

قد رحل عن اثنين وعشرين عاماً.

تاركاً إنتاجاً شعرياً يجبرنا على

النظر إليه بوصفه ظاهرة شعرية

فذة بالقياس إلى عمره القصير .

يقول عفيفي مطر في تقديمه لـ

«كائنات على قنديل الطالعة» :

«كان ميلاده الشعري بشارة ووعداً

مقتلاً بالاحتمال والتجويرات الخلاقة

وكان مصرعه شهادة كاملة وتحققا

مذهلاً لكل ما رأى، ولكل ما تنبأ به

تلميحا وتصريحا، قولاً وكتابة»

هوية على قنديل :

لم يقع على قنديل تحت سلطة

النص الشعري الذى كان سائداً

وقت رحيله، وكان هناك شعراء كبار.

لكن هاجسنى : التمرد، والتجاوز،

كسانا ماثلين طوال الوقت وكان

الهدف البين الوضوح لديه هو

الشعر . يقول فى قصيدته «هوية»

أنا الشعر

والشعر ياقوتتى الأنثوية

التي يستشرفها من خلال قراءته
لبنية المدينة القائمة، تلك النبوة التي
تمثل رؤية العالم عند على قنديل
فى القاهرة، وتحتل موقعها قبل
نهاية القصيدة بقليل، وكأنها نتاج
استقراء الواقع الذي يقدمه فى بنية
شعرية شديدة الإحكام. ولا يدخل
فى مجال الزعم أن لقصيدة القاهرة
استراتيجية بينة الوضوح تنتفى
عنها صفة العفوية؛ ذلك حين نعرف
أن الشاعر قد ترك فيما ترك
رسومات بيانية لهذه القصيدة، على
وجه الخصوص، مما يشى بوضوح
الرؤية الشعرية لدى على قنديل،
وبوعيه العميق بتقنيات الكتابة
الشعرية المغايرة التي كان على
قنديل من أوائل من حاولها .

قصيدة القاهرة قصيدة تنقسم
إلى جزئين يحمل كل جزء عنواناً
منفصلاً: الجزء الأول بعنوان ١ .
يقطع الخدان فى سماء الدهشة،
والثانى ٢ . المدى زورق . بالإضافة
إلى هذا، فقد قُسمت القصيدة إلى
ثلاث حركات مكانية: يتخذها
الشاعر الذي أسميه بـ «الواحد»
حيث يفد الشاعر من خارج القاهرة
إلى داخلها . وهذه الحركات هي :

ـ حركة الوافد المتجه إلى المدينة .

ـ حركة الوصول إلى المدينة .

ـ حركة دخول التجربة في المدينة .

فى كل حركة من هذه الحركات الثلاث تتجلى وحدات بنائية ثلاثة ، تتداخل لتصنع شبكة علاقات مهيمنة على الجزء الأول من القصيدة « يقفلة الدخان فى سماء الدهشة » ، وهى وحدة الوصف، ووحدة التساؤلات، ووحدة المونولوج الذى يسيطر على القسم الأول، والديالوج الذى يسيطر على الجزء الثانى .

حركة الوافد المتوجه إلى المدينة:

وهى حركة الوافد المتوجه إلى المدينة حاملاً تصورات عنها وشغفها بالسؤال عنها، واستطلاعها قبل أن يصلها . وتتبدى وحدة الوصف فى الحركة الأولى من خلال اللغة التقريرية التى تصف مشاعر الوافد فى طريقه إلى المدينة ـ إلى القاهرة ، فيقول :

شريط القطارات كان يوازى
تفجر وردة

وكان المساء خواتم ذهبية
فى الأصابع

تورد للقلب ما يعجز
الصمت أن يحتويه

وكان المدى صارياً لا يقيم

ويتضح الوصف التقريرى من استخدام « كان » التى يستلزم مع اسمها خبراً محدداً : « شريط القطارات كان ... ، كان المساء ... ، وكان المدى ... » .

ويتجه الوافد بعد وحدة الوصف التقريرى لمشاعره التى يسقطها على الأشياء إلى وحدة السؤال :

« من فتح الصدر بيارة
للنجيمات .. »

« من أشعل الوجد ... »
« سألت النخيل .. » « سألت
البريد ... »

« سألت القطارات ... »

وحيث يمكن للنخيل البعيد أن يرى أكثر مما يمكنه السماح فتأتى الإجابة :

« سألت النخيل : « على
البعد ماذا ترى يا نخيل ؟ »

ـ دخاناً طويلاً، صراخاً
طويلاً ، وفى التحت نمل
وشئ كثير،

على حين يعتذر البريد عن
الإجابة لطول طريقه، وتدعوه
القطارات للدخول فيقترب أكثر .

يقترب القطار من المدينة فتأخذه
غفوة .

« غفوت قليلاً،

وكنت أرى النهر يجرى »

وتبدأ الحركة الثانية «بيقظة
الدخان فى سماء الدهشة» ، وهى
حركة الوصول إلى مشارف المدينة
حيث :

« دخان يتكاثف وعواء
يقترب

تخللت مدى مريدا

وحيث تقامع لحم الدهشة
مع ساقية الأرق

انفجرت لافتة أولى:
القاهرة،

وهنا وحيث يصبح الشاعر داخل
المدينة تصبح الرؤية أكثر وضوحاً
والصوت يتحول إلى عواء، فقد كانت
إجابة النخيل فى الحركة الأولى :

«دخاناً طويلاً، صراخاً
قليلاً،

أما الوافد فيقول :

« بخان يتكاثف، وعواء
يقرب »

ويسرج تحت هذه الحركة
عنوانان هما : القاهرة، القاهرة
تتربع على العرش، وتعود من
خلالهما - في الحركة الثانية - إلى
وحدات : الوصف التقريرى غير
المبايد هذه المرة، ثم وحدة
السؤال، ثم المنولوج .

تتبدى وحدة الوصف في هذه
الحركة من خلال الجمل القاطعة
الخبرية :

« بخان يقترب - سماء
مدرجة في قائمة الأعمال

توايحت تناسل - فطر
يتكاثف - دائرة تتضخم
شمس لا تشرق إلا من ورق
العملة ... »

ثم تأتي وحدة السؤال :

« هل أنت عواء يتكاثف؟
لماذا لا يضطرب النبل؟

هل خارج دائرة تتضخم
غيب يتضخم؟

ثم يلجا الوافد إلى داخله، إلى
الأشياء الصميّة التي يجيها هارياً

مما تبدى له للوهلة الأولى، وحينما لا
يجد في ملجئه هذا ما يقنيه يقرر
الدخول إلى التجربة :

« أبحث عن فيروز وهى
تهرب من يوتوبيا إلى أخرى،

أو افتح دفتر الصمت حيث
عفيفى مطر يتسلق مثنونة
الدمع، أو أدخل فى حركة
طلع يقاوم فتك العفن

أبحث، أفتح، أدخل :

رهج فى الصدر ومجمرة فى
العينين وقعل يركض صوب
الخُدد

أجرب .. »

وهنا تنتهى الحركة الثانية
بقرار التجريب. وتبدأ الحركة
الثالثة التى هى التجربة، وتكون قد
مضت فترة زمنية هى ما بين : «كان
المساء خواتم ذهبية فى
الأصابع » فى الحركة الأولى، إلى
«القاهرة تؤذن لصلاة العصر»،
وهى فترة زمنية تعد بعد قصيرة
بالنسبة للزمن اليومي، ولكنها تعنى
أن زمناً طويلاً قد مر فى القصيدة؛
زمن يكفى للدخول فى التجربة .
وفى الحركة الثالثة سنجد أيضاً
الوحدات الثلاث :

وحدة الوصف ويعتمد على
البصر :

« انظر حولى :

لا طير حى ولا طير مقتول
لا أوراق خضضر ولا نار
حمراء

لا أبواب تفتح ولا أركان
تهدم ... »

« غابة من كهرياء لزجة »

وحدة السؤال :

« تشب الماذن فوقاً ، لماذا؟ »

« يبدأ من أين وهم الرجوع ،
ومن أين ينفسذ طعن
الخدعة؟ »

وحدة المنولوج الداخلى :

أه شريط القطارات بعثرنى
فى فتوق الليالى

وجرجرنى للفتجة ... »

ونتيجة لهذه المكابدة والعناء
ينتهى الوافد إلى اكتشاف قوانين
المدنية الثلاثة : القانون الهندسى،
والقانون الهلبى، والقانون الجدلى
الذى يقول :

« ق ه ر

قهرة، تَقهر، فهي قاهرة
ومقهورة » .

ويبدأ القسم الثانى من
القصيدة : المدى زورق .

فى الجزء الثانى من القصيدة
(المدى زورق) يتبنى الشاعر
الاستراتيجية نفسها التى تبناها فى
الجزء الأول الوصف الخارجى
الذى يسقط عليه ما بداخله،
والتساؤل يتحول من المنولوج إلى
الديالوج والعكس . ويرصد سريع
لوحة الوصف سنجد :

« المدينة وجع فى عظام
النهار »

« فى الليل يتجشأ المقطم »
«فى الصباح عواء يتجشأ،
يذهب إلى العمل، وعمل
يتجدد فى العواء .

ثم يُجرى حواراً مع النيل
يتضمن داخله أسئلة :

« النيل حوار »

عطش السنين صفاؤك
السطحي ام ابد الحوار؟

أرق السنين نسيمك المطوى
أم ثوبك الحيار؟

وفى النهاية، وبعد التجربة،
والمشاهدة، والسماع، والرصد،
يلقى الشاعر بنبؤته التى يراها
ولا يضمنها، والتى تعتبر نتيجة
منطقية للساند والموجود فيقول :

« أرى يوماً - ربما قريب
كأصابع اليد - يأتى

يقف العالم معصوفاً ،
ويثبت كل ذى حال على
حاله :

اليد القائلة يشهد عليها دم
القتيل،

والكتاب الخائن تنحل عنه
أحرفه

والماء المغتصب ينتفض

الذبائح تستيقظ والخوف
يصير التيار الجارف

النهر الذى سكت ينطق ،
ومن تكلم يسمع

يوماً، ربما قريب كدم محتقن
اقترب يا دخان

ويا عربات ازحفى

وانطرق يا حديد على قبرة
القلب

لا القاهرة تبقى القاهرة

وَد الدلتا دلتا

ولا الشاعر مسجوناً فى
لسانه » .

جولة الابداع

الجديدة ، ومنها كتاب
(السياسة والدولة) للدكتور
برهان غليون ، وكتاب : (لاهوت
التحرير) للدكتور حيدر
إبراهيم ، وكتاب : (العلمانية
من رؤية مختلفة) للدكتور عزيز
العظيمة ، وكتاب : (الفكر
النقدي والبسعت الروحي)
للدكتور محمد اركون .

ويحوى العدد باباً جديداً تحت
عنوان : (حوارات) يدور حول
الأصولية الإسلامية ويشارك فيه كل
من : د . إسماعيل صبرى
عبدالله ود . سمير أمين
وفهمى هويدي ود . محمد
الفيومي ومشهور مصطفى
مشهور ود . عبدالعظيم أنيس
ود . فؤاد زكريا وآخرين .

ويشارك في تحرير هذا العدد
نخبة من أبرز المفكرين في مصر
والعالم العربي .

ثم يناقش كتاب قضايا فكرية
في محوره الخاص : قضية الإسلام
والدولة العربية ؛ فيبدأ بدراسة حول
حقيقة الأصولية الإسلامية ، ثم يناقش
نهاية الدولة في الإسلام ، ثم يناقش
العلاقة بين الأصولية وإخفاق
التحديث ، ويتعرض أيضاً لإشكالية
القومية العربية والإسلام .

ويناقش الكتاب الآليات الفكرية
والعملية للأصولية الإسلامية . فيبدأ
بدراسة عن آليات الفكر الديني ،
فيناقش الدعوة إلى أسلحة المعرفة
ويتساءل عن ماهية الاقتصاد
الإسلامي . ويتعرض لفكرة القوة
المسلحة لدى الجماعات الإسلامية
المتطرفة . فضلاً عن ملف كامل
لوثائق قضية الدكتور نصر حامد
أبو زيد .

ويشتمل الكتاب أيضاً على
عروض لأهم الكتب العربية

يصدر في خلال شهر يوليو
العدد ١٤/١٣ من كتاب قضايا
فكرية تحت عنوان : « الأصولية
الإسلامية في عصرنا الراهن » .
لا يبدأ الكتاب بمحور نظري يتضمن
مفهوم الأصوليات في التاريخ
والعصر الراهن بشكل عام ، ثم
الاغتراب الديني ودور الفلسفة في
تحرير الوعي ؛ ثم ينتقل بعد ذلك
إلى دراسة الأصوليات اليهودية
والمسيحية ، فيدرس الدين والسياسة
في إسرائيل ، والأصولية الجديدة
في أوروبا ، والولايات المتحدة
الأمريكية . ثم ينتقل إلى دراسة
التجارب الأصولية الإسلامية في
تركيا وإيران ؛ ثم في الوطن العربي ؛
فيعرض لتجربة الحركات الإسلامية
في مصر ، والسودان ، وفلسطين ،
واليمن وتونس والجزائر .

أول تكريم رسمى للشعر الأمريكى الأسود

اختيار شاعرة سوداء لمنصب شاعر أمريكا المتوج لعام ١٩٩٤

من الشعراء الأمريكيين المرموقين ،
الذين حملوا هذا اللقب « الاحتفالى »
من أمثال : روبرت بين وارين ،
وريتشارد ويلبور ، وجوزيف
برودسكى ، الحائز على جائزة
نوبل ، والشاعرة المتوجة الحالية
مونا هان دافين .

وقد حصلت ريتا دوف ، التى
تدرس مادة الشعر بجامعة فرجينيا ،
على جائزة بوليتزر سنة ١٩٨٧
عن مجموعة شعرية صدرت باسم
« توماس ويبولا » . وموضوع
قصائد الكتاب يدور حول ذكريات
جدها وجدتها من جانب امها . وقد
اشارت الناقدة هيلين هاندلر إلى

وقال جيمس بيلينجتون ،
أمين مكتبة الكونجرس ، فى إعلانه
لنبا اختيار ريتا دوف يسعدنى
أن أعلن اختيار شاعرة ، اصغر
سناً ، تتمتع بالفرد والتنوع .
وبعد أن حمل هذا اللقب عدد
من الشعراء المتزوجين الذين
جمعوا بين مميزات جملة من
ممارسة طويلة ومرموقة ،
يسرنا أن نتوج ريتا دوف
ممثلة بارزة ، لجيل متعبد
الكوان ، وبشراء ، من أجسيال
الشعراء الأمريكيين » .

وبهذا الاختيار تنضم
الشاعرة السوداء الشابة إلى كوكبة

وقع اختيار مكتبة الكونجرس
على ريتا دوف Rita Dove ، وهى
شاعرة سوداء ، فازت بجائزة
بوليتزر وتستلهم موضوعات عملها
الشعرى من تاريخ بلدها وذكريات
اسرتها ، لتحمل لقب شاعرة
الولايات المتحدة المتوجة عن عام
١٩٩٤ .

ريتا دوف ، تبلغ من العمر
٤٠ سنة ، وهى اصغر من حمل هذا
اللقب حتى الآن . وهى اول من مثل
الشعر الأمريكى الأسود ، ومن ثم
فهى اول من يحظى بهذا التكريم
الأدبى القومى ، من بين شعراء
أمريكا السود .

خَلَوْ شعربا من آية زوائد ، وقالت:
إنها « حذفت كل ما لا ضرورة
له، وابقت على الأشكال
الخالصة ، إن قصائدها تجسد
الاقتصاد الذي قال عنه كيتس
إنه علامة على الأسلوب المثقن».

وتستحضر ريتا دوف في
قصائدها دائما التجربة السوداء ،
معتمدة إلى حد كبير على السيرة
الذاتية - الأوتوجرافيا - والتاريخ .
وفي مقابلة صحفية وصفت
قصيدتها « الميسيسيبي » ، على
سبيل المثال ، بـ « أنها تقريبا
تأمل في نهر الميسيسيبي
ومعناه في التاريخ الأمريكي » .
وقالت : « وعندما يقرأها
شخص أسود فإنه يرى أن
وصف السقوط في النهر يعكس
تجربة السقوط في أعماق
العبودية » .

وتقول ريتا دوف في
قصيدتها : « الميسيسيبي » ،
: ١٩٨٩

في البداية كان الاثنين الأسود
والصبر ، عجلة جانبية
تتحرك عبره . اكثف

عندئذ ، رائحة الليمون ، شعرات قليلة
على رُسغ يقدأ يتقصّد عرقاً .

كنا نسقط في أعماق النهر
الانزلاق الشهواني وذاب الغل .

كنا واقفين على سطح
العالم الجديد ، قبل الخرائط
نوبة نسيم فاترة

والروح هامسة بعيداً .

... ..

وعندما سئلت عما إذا كان في
وسمها أن تؤثر على مدينة
واشنطن ، حيث يقع مكتب
الشاعرة المتوجة في مكتبة
الكونجرس ، وحيث توجد أعداد
 ضخمة من السود ، لم تملك إلا أن
تعبر عن شعورها بالإشارة ، مجرد
التفكير فيما يمكن أن تفعله ، سواء
في منطقة واشنطن ، أو في شتى
أنحاء البلد .

وقالت : « إن شباب اليوم ،
بعضاً أو سوداً ، يعتبرون
سيارات الليموزين الفارهة ،
والفنادق الفخمة التي
يستعملها أبطال الرياضة ،

ونجوم الغناء والسينما ،
والمسرح ، علامات للنجاح ،
وهم الغالب لا يلاحظون
الإنجازات الثقافية » .

وإذا كان المشاهير الذين
لفحتهم الشمس بصفتها ، هم
وحدهم الذين يلاحظون ويُعبّون ،
سوف يواجه أطفالنا أوقاتاً عصيبة
إذ يرون القيمة في الظلال ، حيث
المفكرون والباحثون والعلماء هم
الذين يضافون على تماسك
الاجتمع .



وادت ريتا دوف في أكرون ،
بولاية أوهايو ، وتخرجت في
جامعة ميامي ، باوهايو ،
وجامعة أيوا ، وقد صدرت لها ،
إلى جانب أعمالها الشعرية ،
مجموعة من القصص القصيرة ،
هي : « الأحد الخامس » (مطبعة
جامعة فرجينيا ، ١٩٨٥) ، ورواية
« عبر البوابة العاجية » (بانثيون ،
١٩٩٢) .

وفيما يتعلق بتناول حياة
جديها « توماس وبيولا »
(١٩٨٦) قالت : « لقد تناولت

الموضوع بحرية ، بدون تقيد شديد بالواقع ، ولكنهما يمكن أن يتعرفا على نفسيهما » .

ويمكن ملاحظة محاولة تحريف الواقع ، فيما فعلته ريتا دوف بعنوان المجموعة . فاسم جذها هو توماس ، ولكن جذتها كان اسمها جورجيانا ، وقد تحول إلى بيولا لأسباب شعرية محضة .

« إن جورجيانا اسم جميل ، ولكنه طويل للغاية ويشغل سطرأ . فضلا عن أنه اسم ذو أساس ذكرى ، وقد أردت اسما أنثوياً » ويشير جيليا أستاذ الشعر السابق بجامعة ماريلاند ، وهو الآن مدرس بمركز الكتاب في واشنطن ، في مجال تدليله على مدى نفاذ ريتا دوف إلى أعماق وعي هاتين الشخصيتين ، في مقطع من قصيدة : Ars poetica ، كمثال على أسلوبها الوجيه ، والمثير للتداعيات :

مما أريده هو أن تكون هذه القصيدة صغيرة ، مدينة أشباح

على خريطة الإزادات . ثم تستطيع أن ترسمنى فيها كصقر :

مسافر يحدّد البقعة . وعن اختيار ريتا كشاعرة متوجة ، يقول جيليا :

« إنها فكرة صائبة أن تختار شاعرة سوداء لهذا اللقب . فهي أبرز الشعراء السود الأحياء والأموات »

وواضح أن الناقد الأكاديمي قد دفعه الحماس إلى المبالغة « غير الأكاديمية » لأن هناك العديد ، من بين الشعراء السود بين الأحياء . وبلا شك بين الأموات أيضا ، من الشعراء الجيدين والمجددين ، الذين أثروا حركة الشعر الأمريكي الحداثى المعاصر .

ولحسن الحظ ، لا تدعى الشاعرة لنفسها هذه المكانة التى ظلعها عليها الناقد المتحمس . فقد عرفت عنها فى الماضى أنها أعريت عن تشككها فيما إذا كان فى الوسع اختيار شخص واحد ، باعتباره الأفضل أو الأحسن . وفى مراجعة ليو جرافيا لا نجستون هيوز ،

تأليف أرنولد رامبر ساد ، بمجلة نيويورك تايمز بوك ريفيو ، ١٩٨٨ ، كتبت ريتا دوف عن هيوز تقول :

« كان التجاهل العرصى لجانب كبير من مؤلفاته فى بلده (بينما كان يحتفى به فى إفريقيا ، وكوبا ، وأوربا) وكانت النتيجة الساخرة فى عالم أدبى يبدو أنه لايسمح إلا لكاتب اسود واحد ، بأن ينعم بالشهرة فى زمن ومكان معينين » وقد درجت مكتبة الكونجرس خلال السنوات من ١٩٢٧ الى ١٩٨٦ ، على تعيين مستشارين للشعر . وابتداء من عام ١٩٨٦ ، رفع هذا المنصب إلى منح لقب الشاعر المتوج ، مستعمرة بذلك النموذج البريطانى . وعلى خلاف النموذج البريطانى ، فإن ريتا دوف لا تلتزم بنظم قصائد فى المناسبات الوطنية . فالشاعر المتوج الأمريكى ، يستطيع أن يفعل ما يحل له ، ومع ذلك ، يتقاضى ٢٥ ألف دولار لمدة المصدة بعام واحد ، ويخصص له مكتب بمكتبة الكونجرس ، ولايطلب منه الحضور اليومى ، بطبيعة الحال .

وعلى عكس كثير من الشعراء الذين يمكن القول أن الشعر هو الذي اختارهم كانت ريتا دوفت تعد نفسها لدراسة القانون . وهي مرحلة، حسب نظام الدراسة في الولايات المتحدة ، تبدأ بعد التخرج من الجامعة ، وينطبق النظام نفسه على مدارس الطب . فذات يوم ، أثناء زيارة لأسرتها في - أكرون - بمناسبة عطلة عيد الشكر . قالت لوالدها ، الكيمائي بشركة جودبيرر للإطارات والمطاط ، «إنها قد اعتزمت أن تصبح شاعرة وتقول ريتا ، متذكّرة هذا الحديث « ابتلع والدي ريقه وقال « حسن ، إنني لم أفهم الشعر على الإطلاق ، لذلك لا تغضبني إذا لم أقرأ شعرك ، ولم تعترض . ولكنه بدا عليه كانه يشعر أن ابنته قد بدأت الرحلة إلى جزيرة ذهنية لا يمكن الوصول إليها ، ولكنها ، على الأقل ، رحبت بامانته .

ومذاشتغالها بالتدريس ، كتبت مئات القصائد ، « فاتحة توجّيات الحياة اليومية بحثاً عن روحها وروح الآخرين » . لقد كتبت قصائد عن جسدها وعن ابتها وعن أجدادها ، وعن مشاهداتها ، عما سمعته وعن مشاعرها .

وكرّنى النحل ، الصباح

يكشف التفاصيل :

أبواق الحكمة القرمزية

سقطت

على أرضية العالم . لقد

عدت إلى البيت ، رفق السفر والغسيل .

فضاء مثبت في كل خطوة . .

والآن قادتها رجالها على جزيرة الخيال - التي شعر والدها أنها عسيرة المثال - إلى مقعد شاعر الولايات المتحدة المتوّج وعمرها ٤١ سنة ، ذلك المقعد الذي كان أول من جلس عليه روبرت بن وارين في ١٩٨٦ .

وفي حديث صحفى مع فيليسييتى بارينجر فى بيتها بمدينة شارلو تسفيل ، حيث تدرس « الكتابة الإبداعية » بجامعة فرجينيا ،

قالت : «إن هدفها هو أن تضع نهاية لعزلة الشعر عن المجتمع الأمريكى . وهى لا تتوقع مع ذلك أن يملأ جمهور القراءات الشعرية ملاعب كرة القدم ، كما كان يحدث فى موسكو . ولا

تتوقع أيضاً أن يُنتخب شاعر أمريكى رئيساً للولايات المتحدة، كما كان ليوبولد سيدار سنجور فى الستغال . ولكنها تأمل فى إمكان أن يصبح ذلك الفن ، الذى بدا لوالدها كشيء عسير المأل ، جزءاً من الحياة اليومية .

وتقول « ريتا دوفت » : «إنه لشيء مبلبل أن يبدو الشعر موجوداً فى عالم مواز خارج الحياة اليومية فى أمريكا . إن الحلم الأمريكى له جانب آخر . فهناك الحلم الأمريكى للوحدة الأسرية ، الذى يصبح مملكة إقطاعية .

وهذا يعزّز أكثر الميزات الاعترالية والفردية ، التى تتعارض مع الميزات الجماعية والى تتحقق عندما يقف شاعر مثل إيفتوشنكو أو « فورنسكى » فى ملعب كرة ليلقى تصانده .

وهناك أشياء أكثر عملية تحدث أيضاً ، عدم الدعم العام التام للفقير . فالكثيرة والفنانون الآخرون لا يملكون الكثير من الوسائل ليتكفروا من إعالة أنفسهم عن طريق فنهم

لذا كان ما يفعله الكتاب ،
ويصفه خاصة الشعراء ، هو أن
يتجهوا إلى المجال الأكاديمي . وهي
من جانب ، طريقة رائعة لكسب لقمة
العيش . وهي من جانب آخر ، تعزل
الشاعر أو الفنان ، عن المجتمع
الأوسع قاعدة . كما اعتقد أن إدخال
التليفزيون بدأ يأخذ مكان كل ما
ملكه من روح جماعية . وكانت
النتيجة أن لدينا الآن بيئة اجتماعية
مختلفة . لدينا مجتمعات التليفزيون
غير المعقولة ، فاولئك الناس الذين
يشاهدون مسلسل « كل أولادي »
يسمعون أن هذه الأسرة هي
أسرتهم

...

إن قصائد ريتا دوئيك يسكنها
أفراد أسرتهما ، زوج من أصل
الماني ، يكتب الرواية وابنتها وأحفادها ،
١٠ سنوات ، وجدادها اللذان تزحوا
إلى الشمال ، مع مانيولين وأسرة
متنامية .

منذ سنوات كان قد وعد أن
يأخذها إلى شيكاغو
كان فائتا أنثذ ، حمامة
يمكن رؤية نبضتها عندما كانت
للحظة

ساكنة بصورة متقنة ، في
البيت
يزحف الظلام ويطن مثل نول .
تقف إلى جانب الأريكة
مطبوعة وسط حليها الرخيصة
أسرار مثل غناء الطير في
الهواء .

إن الشيء الذي يضايق ريتا
دوئيك أكثر من أي شيء آخر هو
فكرة أن الشعر يقدم في الغالب
باعتباره مادة للدراسة ، وليس شيئا
يُستمع إليه أو يُحب .

اعتقد أن كثيراً من شياينا
يشعرون أن الشعر شيء سوف
يتمحنون فيه ولن يعرفوا الإجابة
الصحيحة . تلك أشياء صغيرة
ولكنها عملية يمكن أن تخفض
مستوى القلق عندما يتعلق الأمر
بفكرة الشعر . ويمكن أن تقدم خدمة
عامة عظيمة إذا خصص التليفزيون
أو الراديو مجرد عشرين ثانية أو
٢٠ ثانية أو ٤٠ ثانية لقراءة قصيدة
قصيرة . واعتقد أنه من الحماقة
الايحاول الشعر أن يستخدم
التغيرات في ابتكاراتنا التكنولوجية.
واعتقد أن إعداد شرائط فيديو
للشعر فكرة رائعة ، إن بعض أعمال

شبكة التليفزيون الموسيقية (إم .
تي . في) الجيدة رائعة حقيقية .
وأستطيع أن أتخيل الاستخدام
للسوت والصورة مع الشعر ، ولكنها
أضافت أنه من المحتمل ، نتيجة
لإحياء الشعر باستخدام
التكنولوجيات المتاحة ، أن نخسر
لحظات الصمت الضرورية لفهم
الشعر . ويبدو أننا نُفَرّق بالمعلومات ،
وتتحرك بسرعة وأن هناك ميلاً إلى
التعامل مع الأشياء على مستوى
السطح ونجهز الأشياء بسرعة .
وهذا يتناقض مع طبيعة الانفتاح
والإدراك اللذين يحتاجهما المرء
لتلقي الشعر .

وتقول إن هذا الانفتاح على
صور وأخيلة الآخرين يمكن أن يكون
هاماً بصفة خاصة حيث إن الشعر
في أغلب الأحيان لغة الأقليات أو
الجماعات الأخرى التي تشعر بأنها
لا يُصغى إليها : الأفريقيون تحت
الاستعمار ، والإيرلنديون تحت
الحكم البريطاني ، والمنشقون
السوفييت ، والسود الأمريكيون .
ويدلأ من عرض منظور فردى حميم ،
يعطي الشعر صوتاً لبهجة وآلام
شعب . وفي حالة القمع . لا توجد

الذى يأتى من تراث واضطهاد ولهذا ترى من خلال عينى أمها مرة أخرى حركة الحقوق المدنية فى أوائل الستينيات فى قصيدة .

الشعر من محنة معتمدة أكثر منه من الرضا الفردي . إن الحظ الحسن ، كما يقول تولستوى مضجر . لذلك فنحن نولى اهتماما أكثر إلى الشعر

كلمات أخرى لذلك . بالنسبة لكل تلك الجماعات ، هناك التقليد الشفهي ، والإحساس بالذات مع مجموعة وقالت من الأرجح أن ينبع أفضل

« بحيرة وينجفوت »

أماه ، نحن أمريكيون أفريقيون الآن !
ما الذى كانت تعرفه عن أفريقيا ؟
هل كانت هناك بحيرات مثل هذه البحيرة
بها زورق نفع تحت المرفأ
أو مسيسبى . توماس . العظيم
بحرائره الجهمه ؟

فى أغسطس الماضى وقفت وحدها طوال ساعات
أمام جهاز التلفزيون
كجناح غراب تحرك بسرعة عبر
شوارع الحكومة البيضاء .
السياحة الشجاعة
اثارت خوفها ، مثل جوانا إذ تقول

نفّض الغبار

الخشب الداكن إلى الحياة .
تحت يدها لفائف وأهلة لا تزال
تتلا لا أكثر قنامة . ماذا
كان اسمه . ذلك الولد الأحمر فى السوق
فى كابينة الشبان ؟ وقبلته والدورق الشفاف
به سمكة لإمعة وحيدة ،

كل يوم يرية . لا
خل يبدو . بيولا
صبورة وسط الحلى الثقافية ،
السولاريوم غضبة
ضوء ، عاصفة رملية
بينما يعيد رداؤها الرمادى

السمكة منطلقة :	جرح يتموج
كان ذلك قبل	ليس مايكل
أن يتخلى الأب عنها بسنوات	شيء أرق . ؟
باسمها ، قبل أن ينمو اسمها	كل ذرة
بسنوات ليعنى	اثارت نفساً عميقاً و
الوعد ، ثم	الكنارى متالقي .
صحراء - تعيش - فى سلام .	ذاكرة متذبذبة : البيت
قبل الظل بكثير وشريك الشمس فى الجريمة	بعد رقصة ، الباب الامامى
الشجرة .	مفتوح على مصراعيه والمدخل
موريس .	يفطيه الجليد ، انبفعت دلّية الثلج
من مجموعة (توماس ويولا) ١٩٨٦ .	تتملعل وسبحت

معرض ماتيس في قاعة الحكمة

إيفانوفيتش شوكين وإيفان أبراموفيتش موروزوف. المسألة تتعلق في أن السيدة إيرينا شوكينا، ابنة سيرجي شوكين والوريثة الوحيدة له والمقيمة في فرنسا، قد لجأت للقضاء وطالبت في دعواها بوقف عرض جميع اللوحات التي تعود ملكيتها لأبيها من المعرض ومصادرة الكتالوج الذي بلغ عدد نسخه ٤٠ ألف نسخة. وقد أصبح من المعروف الآن أن محكمة باريس للأمور المستعجلة قد استبعدت مسألة مصادرة



ماتيس : « صورة ذاتية » (١٩٠٦).

في الوقت الذي تناولت فيه مجلة « إبداع » في عددها الصادر في شهر أبريل ١٩٩٣ معرض ماتيس والطليعيين الروس المقام حاليا في مركز جورج بومبيدو بباريس تحت عنوان « ماتيس ١٩٠٤-١٩١٧ »، ظهرت في الصحافة الروسية والفرنسية أنباء حول ما عرف باسم « قضية أعمال ماتيس » والتي جاءت ملكية روسيا لها بفضل النشاط الاخلاق بل والتبني " إذا جاز القول - لجامعيها . سيرجي

الكتالوج كما أنها قررت استمرار عرض لوحات ماتيس موضوع الدعوى والمخوذة من متحفى بوشكين بموسكو والارميتاج ببطرسبورج، وقد بادرت صحيفة « الثقافة » الصادرة فى موسكو يوم ١٢ مارس ١٩٩٣ بمؤال السيدة إيرينا الكسندروفنا انطونوفا مديرة متحف بوشكين للفنون الجميلة ما إذا كان هذا الحكم يعنى انتهاء الحرب بصدد ميراث شوكنيا أم أن هذا هدوء مؤقت ، وقد أجابت :

— ماذا تقول ؟ لا يزال هناك وقت حتى ينتهى هذا الجدل . لقد تلقينا زميلى ميخائيل بوريسوفيتش بيوتروشكى مدير متحف الارميتاج دعوة للمثول أمام محكمة باريس فى الثانى عشر من مايو .

— وكيف ستسير الأمور فى رايك ؟

— الأمر بالطبع ليس سهلا . سأعطيك فى البداية موجزا تاريخيا للقضية . فى التاسع والعشرين من أكتوبر أصدر مجلس قويمسارى الشعب مرسوما جاء فيه : « انطلاقا

من أن جاليرى شوكين يضم مجموعة نادرة لأعمال أساتذة الفن الأوروبيين خاصة فنانى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهى مجموعة لها أهمية كبرى للدولة بأسرها ولقضية تنوير فقد تقرر تأميم هذه المجموعة وفى التاسع عشر من ديسمبر من العام نفسه ، جرى اعتبار مجموعة موروزوف ملكا للدولة أيضا . كان هذا هو واقع البناء الثقافى فى تلك الفترة .

— بناء ؟

— دعنى أوضح لك . سرعان ما حددت هاتان المجموعتان مصير واحد من أهم المتاحف التى تضم مجموعات من الفن الأوروبى المعاصر ، وهو متحف الفن الغربى الحديث فى موسكو . لقد أعطى هذا المتحف فى الواقع دفعة قوية لإنشاء مؤسسات مماثلة فى بلدان أوروبا وأمريكا فكان أن تبعه قيام متاحف شهيرة أخرى فى نيويورك وباريس للفن الحديث ، بل وفى مركز بومبيديو نفسه . فى عام ١٩٤٨ . وفى خضم الصراع ضد الكومينويلثانية والشكسية تم إغلاق المتحف وتسريح العاملين به ووزعت

مجموعته بين متحفى بوشكين والارميتاج وكان التقسيم محرنا آنذاك أدرك مسئول متحف بوشكين ومدير متحف الارميتاج : أن زيادة مقتنيات متحفها جاءت نتيجة عمل جائر . وكان كلاهما يعلم أنه من الضرورى حفظ هذه الروائع إذ إن زمانها لم يأت بعد . سر الزمن وجاءت سنوات الركود ، سنوات بريجنيف ، عندئذ بدأ المسئولون عن المتاحف يدفعون للعرض على حد لوحات فان جوخ وجوجان وماتيس وبيكاسو وبراك وغيرهم، لوحة وراء لوحة . بعدها بدأت المعركة ولم يتحقق لنا النصر النهائى إلا فى عام ١٩٧٤ عندما قمنا بإنشاء قاعة جديدة فى المتحف لعرض أعمال الطليعيين الفرنسيين ، ساعتها أصبح واضحا أمام المتزمتين المتطرفين أن إعادة الطليعيين إلى المخازن أمر مستحيل. آنذاك ولدت فكرة بعث متحف الفن الغربى الحديث . وكان من الممكن أن يكون ميلاد هذه المجموعة حدثا عظيما إلا أن عرضها باكملها كان أمرا تحييط الصعوبات من كل جانب . لكننا كنا مستعدين للتنازل عن كنزنا . من أجل ماذا ؟ ليست

هذه بيريسسترويكاً من أجل
البيريسسترويكاً . لقد كنا نود أن نقوم
بهذا اعترافاً بالفضل الذى قدمه
جامعو اللوحات العظام من أجل
الثقافة الوطنية . وقد رأى البعض
إمكان عرض المجموعة فى قسم
جديد من أقسام متحف بوشكين
الحالى والذى لا يبعد كثيراً عن
المبنى الرئيسى ، لنقل مثلاً فى
المتحف السابق لماركس وإنجلز ،
لكن هذا المبنى أعطته البلدية فى
لحظة حماسة لعرض مجموعة
مقتنيات النبلاء .

- وكيف ستتطور الأحداث
مستقبلاً ؟

- ليس من الصعب التخمين .
فنحن على علم بموقف إيرينا
شوكينا . لقد خطت إيرينا أولى
خطواتها فى هذا الاتجاه عام ١٩٥٤
ثم فى عام ١٩٦٥ أخذت فى تبادل
الرسائل مع الجنرال ديجول
وأخبرته أنها ستخفف من دعواها
دون أن تتنازل عن حقها فى ميراثها

من أجل الاتفاقية بين فرنسا
والانحد السوفيتى .

اليوم ترى إيرينا سيرجيفنا
شوكينا أن الوضع بداهة . قد
تغير فهى تفترض أن من المنطقى
الآن محاصرة عرض روائع مجموعة
شوكين فى البلاد وخارجها .

لقد كنت فى زيارة قريبة لباريس
وتحدثت مع الحامى برنار جوانو
الذى وكلنا له الأمر ، لكن صامصة
الدعوى لآلات بالبقاء فى جنوب
فرنسا ، وهو أمر مؤسف ، إذ كان
بولى أن أحدثها عن مدى الاحترام
الذى يحظى به والدها فى وطنه وأن
ناقش معها الصدام الذى وقع ؛
وهكذا تحتم أن تكون المحاكمة فى
الثانى عشر من مايو .

- وماهى توقعاتك ؟

- إنه أمر صعب وتبقى . إن
الأمر يتطلب دراسة عميقة لكل
الظروف والملايسات ودراسة الوقائع
التاريخية . لقد نشرت إحدى

صحف موسكو خبراً بعنوان
« إيرينا شوكينا ضد فلاديمير
لينين » ، صحيح أن لينين هو الذى
وقع مرسوم التأميم لكن الأمر الآن
على درجة من الخطورة بحيث لا
يصح تناوله على هذا النحو على أية
حال فإن زماناً طويلاً كان يفصل بين
ماتيس ولينين الذى لم يكن يزين
حوائط شقته بلوحات الانطباعيين .

يجدر هنا أن أنقل دون أى تعليق
من جانبى رأى القانونيين فى مركز
بومبيديو : ربما يستحق مرسوم
التأميم النقد ومع ذلك ففى ظل
المعايير القانونية الحالية فإن
الحكومة الروسية فقط هى المالك
للأعمال الفنية المذكورة .

هكذا فإن المعركة القضائية لا
تزال قائمة . وكما أود أن يدرك
خصمنا كم يعنى التبادل الثقافى .
من وجهة نظرى لا أريد أن تكون
هناك سابقة تتعلق بإعادة الأعمال
الفنية التى جرى تأميمها بعد عام
١٩١٧ !

وداعاً كامرون !

ورغم كل ظروف القسوة التي
احاطت بحياته كان له صوت قوى
جميل يتلون ، ويمزج بين الحب
والحزن والشجن على نغمات
الجيثار .

ويدل اسمه « دى لا إسلا » على
أنه من جزيرة سان فرناندوه ،
التي تقع فى جنوب إسبانيا ، قرب
مدينة قادش موطن الشاعر رافاييل
البرتى :

عاش كامرون حياة قصيرة ؛
لكنها غنية . كأنه كان يعرف أن
الموت يترصده . لكنه كان ينتظر
العجزة التي تنقذه من المرض



جوسيه مونيخيه

فى صيف ١٩٩٢ شهدت
إسبانيا جنازة واحد من أكبر
أساطير الفلامنكو : كامرون دى لا
إسلا . ولم يكن هذا سوى اسم
الشهرة ؛ أما اسمه الحقيقى فهو
جوسيه مونيخيه . أطلق
عليه اسم « كامرون » ومعناها
« الجمبرى الصغير » نظراً للون
بشرته الشاحب وشعره الفاتح . وقد
كان مختلفاً فى لون البشرة والشعر
عن قومه الفجر . كان عجرياً من
الجنوب . عجري من عائلة فقيرة ،
قضى ثلاثاً وثلاثين سنة فى هذه
الحياة لا يعرف سوى الفقر واليؤس .
لكنه كان أيضاً عجري الإرادة .

الخبيث الذى كان يعرى فى صدره بسبب الكحول والتبغ والخدرات .

كان كامرون يتسرد فى السنوات الأخيرة من حياته على المستشفيات التى اكثرت له أن لا دواء لمريضه . لكنه كان يغنى ويتعذب . وفى محاولة أخيرة سافر إلى الولايات المتحدة مع إيمان بأن المعجزة قد تأتى من هذه الأرض : أرض العلم والجديد من الاختراعات . وعاد إلى إسبانيا يحمل الأمل ، أمل الإنسان الذى ينتظر للمعجزة ، ويرفض أن يصدق قدره المحتوم .

وفى الشهور الأخيرة مع هذه الموت ، كثف جهده فى الكتابة وتلحين الأغاني . وعينما وصل ملاك الموت . كما يقول الشاعر ماشادى ، وجده سهل العمل . لقد هسار وزنه أربعين كيلو جراماً ، وترك وراءه كل شيء . وهنا أغرقته إسبانيا بالجوائز والميداليات كان إسبانيا استيقظت من نومها لتكتشف أن واحداً من أعظم مغنى « الكانتي خوندو » فى أواخر القرن العشرين قد رحل إلى الأبد .

كان كامرون أسطورة حقيقية مدفونة فى جسم نحيل ضعيف هذه

البؤس والفقر ، وفى وجة مختلف بالالم وصوت أجش ممزوج بالحزن . وجه وصوت كانا يجملان إلى مستمعيه ارتعاشة خاصة . وفى صوته كان يفتي الجمال والرعب .

وقد تجمعت إثر موته . فى مدينته وفى مدريد وفى المدن الأخرى على طول وعرض إسبانيا الحكوميين شخصيات متميزة من المسؤولين الحكوميين والفنانين والفلاسفة والمؤرخين والكتاب والمخرجين والممثلين والمغنين ، وكل أمة الفجر . لوداع هذا الرجل الذى تبوأ أعلى مكانة فى هذا الفن الفجرى الأصيل : الفلامنكو . أو « الكانتي - خوندو » وسعناها الفناء الذى يأتى من أعماق الإنسان ليعبر عن صراع الإنسان مع القدر المحتوم .

كان كامرون مغنيا يميل إلى الدنيا الحقيقية وإلى المعنى الوجودى للإنسان . وكان الفلامنكو هو أفضل وسيلة لديه للتعبير عن هذا الشعور . فالشعر والموسيقى كانا محور إبداعه . فكان ينظم القصائد ويؤلف الموسيقى ليغنيها . وكان لامتزاج صوته ، بصوت

الجيتار متعة جمالية حقيقية . رغم أن هذه المتعة كانت لا تخلو أحياناً من الشجن .

تحمل أغاني كامرون معاني الحب والعزلة والهنى والموت ، تلك العناصر التى شكلت الدائرة الأولى فى اهتمامات الفنان الراحل ، من خلال انتمائه إلى أهله وذويه وسقط رأسه والمكان الذى عاش فيه .

ومن خلال الذاكرة يبرز اهتمام كامرون بالهاضر فيكتشف المعنى التاريخى لوجود الإنسان . وفى أحيان أخرى يتقدم نحو المستقبل ويتنبأ بموته واختفائه . ولكن فى كل الأحوال لا يفارقه الإحساس بالزمن المراوغ . الزمن الذى يمحس كل شيء . فيكون حليفاً وهدوياً فى الوقت نفسه : وقد انعكس هذا الإحساس على أغانيه ، فسادت فى معجمها مفردات مثل : (الرعب ، الحب ، الموت ، البكاء ، الألم ، الشفقة ، الشرف ، الدم ، الخيانة ، الحزن ، والشوق ..) إلى آخر هذه الكلمات .

لقد كان كامرون أكبر مغنى الفلامنكو فى إسبانيا رغم أن عمره

لم يتجاوز الثالثة والثلاثين وكان
يفنى بصوت أصيل ملئ بمشاعر
حقيقية وكانت موسيقاه تحمل صراع
الموت والحياة . فقد تحصن بالغناء
ضد الموت . فربل عنا جسده ، لكن
أغانيه ما تزال حية باقية .

كان كامرون إلهاما للمشعراء
والفنانين وهو بعد على قيد الحياة .
وبعد موته لبست إسبانيا كلها
الحداد ، وإن تكتمل معرفتنا بالفنان
الراحل ، إلا إذا قرأنا معا شيئا من
نصوص أغانيه :

لأبد أفك تبحثين عنى
مثلما يبحث الماء عن النهر ،
والنهر عن البحر .
لا أريد لك أن تنهينى
ولا أريد أن تبقى
ولا أن تتركينى وحدى
ولا تتذكرين

كم تعذبيننى باكاذيبك
ووعودك

التي لم تحفظيها أبداً
تعذبيننى باكاذيبك ووعودك
إنى أشبهك بزهرة اللوز :
جميلة وبضياء من الخارج
مرة الثمر من الداخل
أيتها الإله

لأبد أنك تبحثين عنى ،
مثلما يبحث الماء عن النهر ،
والنهر عن البحر .

أجراس الفجر . أه ، كم أنا
سعيد أن أراك . تعالى
واختبئى بجانبى .

ذهبتُ إلى الكنيسة الكبيرة
لاطلب من يسوع الناصرى
أن ينقذ أمى

ورد علىَّ بهدوء

بأنه يهب لى أمى
ذهبت إلى الكنيسة الكبرى .

إنك تضرمين النار فى
روحى ، فى بيتى ، فى
حياتى .

إنك ليل يضىء حلمى
إنك حياتى

أين أنت .. ادعوك ولا
تجيبين

إنك تعذبيننى بوخزات
الموت .

أه .. دمي يصرخ

إننى أتعذب كثيراً

بسبب حبى لفاتة فلامنكية

سلبت منى عقلى

لو حكيت للقمر مابى من
عذاب

لاطفأ نوره

وهبط من عليائه دون تردد

ليجلس بجانبى ، ويكفكف
دموعى .

حول مهرجان جرونوبل التاسع للمسرح الأوروبي

(٣ - ١٠ يوليو ١٩٩٣)

في المهرجان . وعن طريق العرض
الذي يجرى تحت شعار : (المسرح
تحت القنابل) ، تجرى مشار
أعضاء المهرجان في تحليل عا
التوازن الناتج عن التطور السريع
والملاحق للأحداث في أوروبا
وتقوم الشبكة الأوروبية للشركات
للمستقلة من جهة أخرى بتنظيم
لقاءات عدة ، تهدف إلى خلق مدارك
خيالية جديدة . ولعل أهم هذه
اللقاءات هو اللقاء الذي يعقد تحت
اسم : (المسرح والشباب) ،
ويجد فيه الشباب الأوروبي فرصة
فريدة للحوار حول تنوع الممارسات
السرحية بتنوع البيئات الثقافية ،

ولا تكف قيمة مهرجان
« جرونوبل » عند مجرد إتاحة
الفرصة لتلاقى الأفكار وتبادل
الخبرات المسرحية والتعرف على
الإبداعات الجديدة في فنون المسرح ،
فالمهرجان يوفر فوق ذلك كله
مجموعة من الأنشطة الثقافية
المسرحية الإضافية ، فتقوم الجامعة
الصيفية صاحبة شعار :
(الطقوس والتقاليد والمسرح) ،
بتعريف للمشاهدين بالاصول
المسرحية ، وذلك من خلال تقديم
عدة عروض مسرحية متنوعة
بلقاءات للحوار حولها ، ويشترك في
هذه اللقاءات المخرجون المشاركون

ينعقد في مدينة « جرونوبل
Grenoble » بفرنسا المهرجان
التاسع للمسرح الأوروبي في الفترة
من الثالث إلى العاشر من شهر
يوليو القادم . ويعتبر هذا المهرجان
ملتقى فكرياً وفنياً فريداً ، بما يتيح
من فرص التفاعل والحوار بين
مختلف الثقافات والاتجاهات الفنية
في العالم ، فمن المعروف أن
العروض المشاركة في هذا المهرجان
لا تقتصر على القارة الأوروبية ،
ففي هذا العام على سبيل المثال
تشترك كل من الولايات المتحدة
الأمريكية من أمريكا الشمالية ،
وشيلي من أمريكا الجنوبية .

الفرنسي : **چاك ساتى** ، وقد لعب كل عضو من أعضاء الفرقة الأربعة في هذا العرض عدة أدوار ، مما بين لاعب اكرويات وموسيقى ومغز ويهلوان .

أما العرض الثانى لفرنسا ، فى إنتاج جديد من نوعه : حيث تشترك لأول مرة أربع مؤسسات فى إنتاجه هى : مسرح الحركة ومسرح الضيال ، ومسرح الفراش الأسود ومسرح الورش ؛ وهذا العرض إسمه : **(نيرون العظيم)** أو **(ليهو الإمبراطور)** ، ويندرج فى إطار الكوميديا السوداء ؛ ويقدم لنا من خلال ثمانية مشاهد شخصية كوميدية لطاغية سفاح، ومع أن العرض مضحك للغاية ، إلا أننا لا نستطيع أن نفصل فيه بين الضحك والشعور بالرعب ، حيث يذكركم العرض بما تلقاه فى واقعنا المعاصر من طغاة دمويين . وقد أتاح اشتراك أربع هيئات فى إنتاج هذا العرض ، فرصة إسناد إخراجة إلى أربعة مخرجين ، وهى مغامرة فنية بكل المقاييس ، إذا وضعنا فى الاعتبار تنوع الأساليب والرؤى من مخرج إلى آخر .



الرغم من حداثة نشأة هذه الفرقة ، إلا أنها حصلت على عدة جوائز ، منها جائزة السيرك ، وجائزة القناة الفرنسية الثالثة إلخ. والعرض الذى تقدمه هذه الفرقة كوميدى بالطبع ، بالمفهوم المعاصر للكوميديا ، الذى يختلط فيه العيث بالجد ، والواقع بالخيال ، من خلال حس فكاهى عال ، على طريقة المثل

كما يقومون فيه بتقديم عروضهم لناقشتها فيما بينهم .

أما عن الدورات التدريبية ، فتجدر الإشارة إلى ما يقوم به الكوميديان « كريستيان ماسا » من تنظيم لدورة خاصة تحت عنوان : **(ارتجال المسرح الكوميدى)** .

وإذا ما القينا نظرة عامة على الدول المشتركة فى مهرجان « جرونوبل » والعروض التى ستقدمها ، سنرى كيف أن هذا المهرجان يعد عيداً مسرحياً أوروبياً بمعنى الكلمة . ولنبداً بالدولة المنظمة : فرنسا .

تشترك فرنسا فى مهرجان **جرونوبل** بأكثر من عرض ، فتمرض لفرقة **(الانسوف الجديدة La Nouveaux Nez)** نصاً بعنوان : **(جنون فى سيرك صغير)** ، وتتكون هذه الفرقة من أربعة أعضاء : ثلاثة رجال وسيدة ، وهم جميعاً من خريجي مدرسة للسيرك ؛ وقد أنشئوا فرقتهم عام ١٩٩٠ ، وعلى

أما العرض الفرنسي الأخير فيقدمه (مسرح الحركة) بعنوان . (ألف لذة ولذة للتكد) ، ويدور حول امرأة تعمل طاهية ، وتستطيع من خلال حكاياتها أن تنقل الجمهور من عالم إلى عالم ومن زمن إلى آخر .

وغير فرنسا هناك دول أخرى عديدة أوروبية وأمريكية ، فانجلترا مثلاً تشترك بعرض جديد لرائعة شكسبير (روميو وجولييت) تقدمه فرقة مسرح (هوتسبارن ترأسيلنج) . ويتداخل في هذا العرض استخدام الأتعة مع الاحتفاظ بكلاسيكية المسرح ، كما يختلط الأداء الكوميدي بالصرحات والإيماءات الخارجة .

وتشارك شبلي بدراما إيمانية عنوانها : (ألف ليلة وليلة من حياة شاعر) ، ويقدمه مسرح البانتوميم . والعرض مستلهم من حياة الشاعر الفرنسي الشهير « رامبو » بكل ما مر به من خبرات ملتزمة وأساسيس متناقضة وعواطف جارفة .

أما الولايات المتحدة الأمريكية ، فتقدم : (سيمفونية

شباب الكامينو) وفي هذا العمل المسرحي الموسيقي يشترك مائة وخمسة من لاعبي الناي ، يقدمون مختارات من للموسيقى الكلاسيكية والحديثة . كما تشترك بلجيكا بفرقة (وور - وور) ، المكونة من ثنائي (دويتو) كوميدي غير عادي يقدم عرضاً مفتوحاً في الطريق العام بعنوان : (الطيور) . أما جمهورية التشيك (مروفييا) ، فتعرض دراما إيمانية بعنوان : (ثلاث زيجات عسفة) ، للمخرجة « إيثا تسكا » ، وهو أيضاً عرض مفتوح يشترك في تقديمه مجموعة من الشباب تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين ! ويعتمدون في هذا العرض على استخدام الأتعة ، ويلجئون إلى الغناء في صورة تبسيطية وبدائية، غير أنها تنطوي على أداء مسرحي رفيع وشاق .

وتشارك إيطاليا بمعرض ثلاثة أولها : (مذكرات من نار) الذي يدور حول تاريخ الشعوب التي وقعت فريسة للاستعمار الأوروبي ، عن نص كتبه الصمصسي الشاعر « إدوار جاليانو » من أوروغواي . وفي العرض الإيطالي

الثاني تظهر بعض التقنيات التجريبية مثل استخدام الأرجل الخشبية ، بهدف استعراض بعض الأساطير النتحية لحوض البحر المتوسط . أما العرض الثالث فهو بعنوان : (المتحف المتجول) ، وتقدمه فرقة (الفن في الشارع) . ويشترك فيه خمسة وخمسون مثلاً يجسدون المهن القديمة التي أوشكت على الاندثار ، مما يجعلنا نحس كأننا نعيش في إيطاليا في بداية القرن الحالي .

وقد اشتركت إسبانيا بعرضين ، أولهما يقدمه (مسرح سامولا) المكون من ستة أفراد هم الممثلون ولأعبو الأكروبات في الوقت نفسه ، والعرض الذي يشتركون به ينتمى إلى الروح السورالية ويجمع بين الفكاهة والشاعرية . أما العرض الثاني فهو عرض مفتوح تقدمه فرقة إسبانية كولومبية مشتركة ، ويعتمد العرض على الحيوانات الأسطورية والعرائس المتحركة .

وهكذا تفتتح جسر نوويل لأراضيها لتحتضن شتى الأفكار والإبداعات المسرحية الجديدة على اختلافها . أملاً في حوار خصب وتفاعل بناء .

تونس تراهن على الثقافة

الثقافية ، ومسابقة رسوم الأطفال ،
وعروضاً مسرحية تجريدية .

وفى بداية أبريل أقيم معرض
مصري للفنون التشكيلية ، كما
نظمت بالتعاون مع اتحاد الفنانين
العرب ندوة عن حماية حقوق
الإنسان . وأقيمت الدورة الثانية
عشرة لمعرض تونس الدولي للكتاب
التي استمرت عشرة أيام ، وتميزت
ببرامجها الثقافية والأدبية التي
صاحبت المعرض ، وكان من أهمها
الندوة التي أقيمت تحت عنوان :
« المجتمع المدني : قضايا
ومفاهيم ومعوقات » . وقد



بطلة الفيلم التونسي
« طرق للحمامة للظفرية »

(نسبة إلى بلاد المغرب) تضمن
عروضاً للأفلام المغربية والجزائرية
والتونسية ، وندوة حول النقد
السينمائي في المغرب العربي ،
وملتقى حول الشباب والممارسات

بعد أن اختتمت بنجاح ملحوظ
الدورة الثانية عشرة لمعرض تونس
الدولي للكتاب تستعد تونس
لبرنامج الثقافي الذي سيقام هذا
الشهر « جويلية » في كامل تراب
الجمهورية .

والجديد في النشاط الثقافي
التونسي هو سعيه للخروج من
الطابع المحلي الذي كان ملحوظاً في
عهود سابقة ، وتنشيط التبادل مع
الثقافة العربية في بلاد المغرب
العربي وفي الوطن العربي كله
وخاصة مصر .

في الشهور الخمسة الماضية
نظم أسبوع ثقافي مغربي

استمرت هذه الندوة ثلاثة أيام متواصلة ، وكان من المدعوين للمشاركة فيها **محمد نور فرحات** أستاذ القانون الدستوري المصري ، و**نصر حامد أبو زيد** الأستاذ المساعد بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، والباحث السوري عزيز العظمة ، والعراقي **فريق رؤوف** ، والسوداني **حيدر إبراهيم علي** بالإضافة إلى الباحثين التونسيين : **الصادق بلعيد** و**محيي الدين الحضري** .

وقد ناقشت الندوة أربعة محاور هي : العلمانية في سياقها التاريخي ، والقانون والشريعة ، والمشهد الثقافي العربي ، والحركات المتطرفة كعميق للتنمية والديمقراطية .

أما هذا الشهر « **جويلية** » فهو شهر المهرجانات في تونس التي لا يخلو فيها شهر من مهرجان

أو أكثر يكون فرصة لتنشيط العمل الثقافي من ناحية ولإجذاب السياح من ناحية أخرى .

وفي هذا الشهر تشهد تونس ٢٦ مهرجاناً تقام في العاصمة ، والحمادات ، وطبرقة ، وسوسة ، والمنستير ، وصفاقس ، وبغزة ، والمهدية ، والقيصر ، وغيرها من المدن التونسية.

أهم هذه المهرجانات مهرجان **قرطاج** الذي يقام في مسرح مكتشف بالقرب من أطلال المدينة البونيقية (الفينيقية) القديمة ، ويجمع بين فنون الموسيقى والغناء والشعر ، والندوات الأدبية والفكرية. وكان عدد من المطربين والممثلين والشعراء المصريين قد دعوا للمشاركة في هذا المهرجان في سنوات سابقة وعلى رأسهم الشاعر **أحمد عبد المعطي حجازي** .

أما المهرجانات الأخرى فبعضها مخصص لفنون بعينها كمهرجان « **تستور** » المخصص للمالوف (الغناء الأندلسي التونسي) والموسيقى التقليدية ، ومهرجان « **الحرس** » المخصص للفنون التشكيلية ، وهناك مهرجانات أخرى تجمع بين مختلف الفنون .

ومن أهم البرامج الثقافية التي ستقام في « **جويلية** » أيضاً اللقاء الفكري التونسي المصري حول « **التنوير في الفكر العربي الإسلامي** » ، وقد خصصت له الأيام الثلاثة الأولى من هذا الشهر .

هكذا نريد تونس أن تريح في الثقافة معركتها لتفتت دعائم المجتمع المدني وتنميته تنمية شاملة .

(اللوموند) ، ولكن أردنا فقط أن نبين للقارئ، الصديق الطيب الذي تحظى به (إبداع) في الأوساط العربية والغربية .

● الصديقة أماني أسعد توفيق (كلية البنات - عين شمس) ، لاتزال أعمالك بعيدة عن الشعور ، فانت في حاجة أولاً إلى إتقان الأدوات الضرورية من لغة وعروض ؛ ومنتظر منك نماذج أخرى .

● الصديق مراد عباس (إسكندرية) ، نعتذر عن ترجمة قصائد لوركا فاهتمامنا منصب على المعاصرين من مرحلة ما بعد لوركا .

● الصديقة راندا (القاهرة) ، إن شكوكك من نشرتي القصائد التي ننشرها ، واقتناك للموسيقى في كثير من النصوص يمكن أن يكون

خلال المجاملة، بل على العكس ، تؤدي المجاملة إلى ضرر كبير لا نريد أن نشارك فيه .

ربود خاصة :

● الصديق سعد رضوان : نأسف لأن مقالك : « الرواية ليست فناً ملحمياً » وصلنا متأخراً بعد صدور ملف الرواية .

● الصديق محمد نور الدين: نتفق معك في الرؤية إلى انتظمتها قصيدتك (قراءة في تاريخ الأمل) ، ويبقى الاختلاف حول التشكيل وبناء العمل الفني .

● الصديق : حسن حسني حسن (آداب عين شمس) ، أدب الخواطر ليس مما تنشره المجلة في هذا الباب .

● الصديق : علي رضوان محمد سلطان : ثقتي في أننا لا نعتقد أبداً أننا نون جريدة

كثير من الأصدقاء غاضبون كما أعلنوا في رسائلهم ، بعضهم غاضب لأن قصيدته نشرت في هذا المكان ولم تنشر في متن المجلة ، والبعض الآخر غاضب لأن الرد على قصيدته والإشارة إلى ما بها من عيوب لم يعجبه ، أما الفريق الثالث فغضبه يعود ، إلى أننا لم نشر إلى هذه العيوب أصلاً ، ولم نتعرض لقصيدته بخير ولا شر ؛ فلا إبداء الرأي أعجب أصدقائنا ، ولا التزام الصمت !

وإلى جميع هؤلاء الأصدقاء : خالد حمدان والسيد التحفة ومحمود عباس وأشرف العناني وغيرهم من الغاضبين : نحب أن نوجه هذا الرجاء الذي نود فيه أن يدرك الجميع حرص المجلة عامة على كل ما تتصور أنه يفيد أصدقائنا من الأدباء والكتاب ، وهذا الحرص لا يمكن أن يتجسد من

مقبولاً لو أنك أنت نفسك تكتبين شعراً موزوناً ، ولكن قصيدتك (عذابات عاشق) حافلة بالأخطاء العروضية : وإن نستطيع مساعدتك إلا إذا حاولت أنت أولاً .

● الصديق : أشرف الخضري : محاولتك محاكاة (شمس المغيب) للشاعر الكبير (محمود حسن إسماعيل) ، فيها كثير من أخطاء اللغة والعروض . كما أن فكرة المحاكاة نفسها تحتاج إلى تبرير !

● الصديق : مصطفى عنقر الديسلي (الذهلي) . نعتذر عن

قبول الدراسة المرفقة عن شعر « سعاد الصباح » : لأنها لا تتناسب مع ما ينشر في المجلة من شعر ودراسات .

● الصديقة : ثابدة ندر غنيم (دسوق) نشكرك في البداية اهتمامك بالشعر حفظاً وإلقاء وكتابة على الرغم من مشاغل مهنة الطب ، ونود لو اطلعنا على نماذج مما تكتبين ، أما عن حيرتك بإزاء قصيدة (أنت الوشم الباقي) للشاعر « عبدالمعزم رمضان » ، فلعل مصدرها هو حرصك على محاكمة الشعر بمعيار الأخلاق .

البكاء

شعر : خالد حمدان
الجيزة

يحب الموتى

، متى ..

الغيب

، فغيت تصاحب عصفير لا تتوضأ بالنشيد

ولغات ..

ليست تعلم سر جلوسك

ترقل دمعاً ،

وكنت صغيراً أصاحب العصفير التي تتوضأ

كنت استعرت عيوناً كالعيون

ولما خاصمتك القوافل

اندعت جروحاً تشبه الأشجار

وقطرات ..

لا تشبه النساء

وعلمت بان الله يحب الجوعى،

جعت ..

بالأمسيات
وحي ،
وأعدُّ عربات القطارات
ونجوماً ..
أقذفها في النهر
واحدة ..

واحدة ..
لم أكنْ - بعدُ - أعرفُ الفرقَ بينَ لعابِ امرأةٍ
ورمادِ مبيحةٍ ،
وكنْتُ وبيعاً كسماً
وجميلاً كمعصية
وشريراً ..

• وجع الأسئلة

شعر : السيد الجزائري
(مطويس - كثر الشيخ)
يخطون كالطير بعد السفر
ينامون ملى الشوارع
ويلقون فوق الرصيف المبلى أوجاعهم
وشمسٌ بجحم اشتعالك تأتي
وتكشف عوراتهم للسماء
صغارٌ كمثل الطيور
مطاردةٌ من دمي
صغار تترك أحزانها غنوةً
ثم تعلن أن البحيرة
تبتاع بالريح أشعة متعبة
لينطفئ الموج تحت الزوارق ..
- وهل نمت يوماً سعيداً ؟
بلاد تبارك هم الطيور
ككيف احتمالك
بينك منها
ويقصيك عنى !!؟

لماذا اصطفت الوجوه الغربية
وخيات في الطلق سرّ المخاض ؟
لماذا ارتباطك بالليل
ينسيك طعم الشروق
وقد كنت نهراً
يتبل أنفاسه بالشقوق ، وطفلاً
يطارد عصفورة في فضاء الجسد ؟
لماذا « الملوك
إذا دخلوا قرية »
يبيعون أحلامها
ويخطون فوق الغروض انكسار النوافل
ويخفون خلف الصلاة الصباح المشتع
أو يكتمون النبوءة
إن كثفت وجهها للتراب
- وهل نمت يوماً سعيداً ؟
صغارُ

أديرى وجهك الحانى

شعر : الأمير يوسف عبدالباسط

(اسوان)

ولم أسهرْ ولم أهجرْ بها نومى
وخمرْ الشعر من عينيك أردانى
والجانى إلى عين
من الحانات تسقىنى
وفقاعائها تطفى بأحشائى
وفى يوم سالت الناس عن اسمى
فقالوا : جنُّ ...
... والصبيان زفونى
وفى المرأة تاه الجفن عن رسمى
فقالوا : ضاع ...
... والأصحاب عافونى
ولم يدروا
بأنى انتشى لما تنادينى
كطفل ينتشى فى ليلة العيد
وأن الضوق ..
فى قلبى يطيحان
أديرى وجهك الحانى
دعى عينيك بالبشرى تلوّحان
دعى شفّتك بالنجوى تبوّحان
فمن أجلى :
أديرى وجهك الحانى

أديرى وجهك الحانى
إلى وقربى ...
... عينيك أشدو فيهما
شعرى والحانى
أديرى وجهك الحانى
إلى وقربى ...
... خديك اقفوفيهما
عطرى وريحانى
أعيرنى بهاء الصبح من وجهك
ومن ويلات ليل الشّعر ..
... يا عمرى أريحينى
وضمينى
وفى أفاق سحر الشجر هزّينى
وفى كاسات أهاتى فصّبينى
فإن احسست أنى ذبت فى كاسى
فهاتى اللّج من كفيك فى قلبى
فدسّيه
أديرى وجهك الحانى
فإنى يا حياة القلب يا عمرى
شربت الخمر مرات ومرات
فلم استر ولم أجهل بها قومى

بين البوح والمقصلة

شعر / عبدالرحمن داود
مطوبس - كفر الشيخ

مهدها إلى ضحايا الإههاب وأخص بالذكر الشهيد نقيب
على خاطر وجندى القوات الخاصة الشهيد صبحي على
زيدان

قد فجرته الألهة المختامُ في صدرى وملنْ
أم على وطنى الجريحُ
هابيلُ يُقتلُ في حننا البوح المعانق للضياء
قابيلُ تُسكره الدماء
قابيلُ ينشدُ ألفَ دربٍ للبقاء
قابيلُ يزعمُ أنه ورثَ المنابر والمقاصل
والقضاء
أواه يا زمن الفضيلة والزيلة والشقاء..!!
فتشتُ فيك عن الوطنِ
يا سائساً فرس العروبةِ دُلنى
عن صدر طفلٍ يحتوى
معنى الوطنِ

فَبُنَّارُ عشقى قد تدلنى من قطوفى المنمرة
يشكو هواه لمن تَدَّرُ بالخشوعُ
والراقصون على دمي يتناوبون ويمرحونْ
ساقولُ : ضاجعتُ الفراتُ ولم أدقْ منه..
رحيقاً يُلجُ الصدرُ المرى..
وأعودُ يفتلنى النوى
ومداخلُ الوجد القديمِ
زُرْتُ صَدْرَ المُستحيلِ .. هتفتُ : إني راحلُ
لأحطمُ الكأسَ الأخيرُ
وشوارعُ العمرِ الجريحِ إلى دمي لاتنتمى
أخطو على دربِ الأملِ
والبعدُ عن وطنى المعنى من فجاءات الليالى

تكفى بهذه النماذج الأربعة من شعر «أصدقاء إبداع»، ونعد الأصدقاء الذين أرسلوا إلينا
بإنتاجهم، بأن نوالى النشر فى الأعداد القادمة، بحيث يكون لكل عمل مكافأة رمزية قدرها
ثلاثون جنيهًا، وبحيث يتم تخصيص المساحة للشعر مرة، وللقصة مرة بالتناوب، وندعو
الأصدقاء من كتاب القصة أن ينتظروا إنتاجهم والردود الخاصة بهم فى العدد القادم.

الابداع خارج العاصمة

للمدائح



العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٣



الفنانة ليلى العطار يرشتها

ليلى العطار

الفنانة التي قتلتها الصواريخ

مراد وهبه
أحمد مرسى
سمير فويد
بشينة الناصري
عبد الرحمن أبو عوف
رضا البهات
طه حسين
فريدة النقاش
حازم هاشم
محمد السيد عيد
محمد صدقي
محمود حنفي كساب

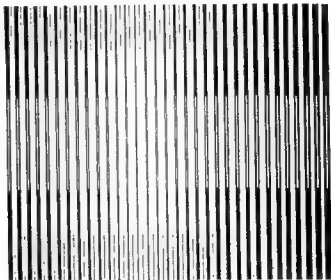
لشاعر في مواجهة : موظفي الرب
إسماعيل صبرى

المحامي



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي •

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفني نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا - قطر ٨ رواتق قطرية - البحرين ٧٥٠ فلسا - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٠٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ريال - السودان ٢٢٥
لريفا - تونس ٧٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهم - اليمن ٣٠
ريال - ليبيا ٠٨٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ فلسا - قبر بورك ٥ دولارات .

الإشتراكات من الداخل .

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنينا مصريا شاملا البريد

وترسل الإشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الإشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات

مضافا إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات

وأمریکا وأروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والإشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :

ب ٦٦٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

لتن : جنبه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلزم بنشر ما لا يتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



السنة الحادية عشرة • أغسطس ١٩٩٣ م • صفر ١٤١٤ هـ

هذا العدد

مصر كلها مبدعة أحمد عبد المعطي حجازي ٤

■ الإبداع خارج العاصمة :

ـ الشعر : البلاد ، عبده حسن الشنهوري (٣٦) . صمد بيوح : وحيد لاوندي (٣٧) مريويات : كمال كامل عبد الرحيم (٢٨) . دواء داء المدن : حسين أحمد إسماعيل (٣٠) . جغرافيا : عبد صالح (٣١) . منامة للمعارب : شريف رزق (٣٤) . الحزن : متى عبد الفتاح (٣٧) . القوم معقود على محبتي : عبد الناصر فلال (٣٩) . بينما صو ما يهبط السلام : حمن خضسر (٤١) . كانت أصابعها تقول : عزت الطيرى (٤٤) . عرس وحل وموسيقى نشاز : حسني الزرقاني (٤٧) . امرأة : صلاح علي جاد (٤٨) . أيتها الأشواق : أشرف فراج (٤٩) . ففقدان : المنجي سرحان (٥٢) . رحيق البرق : محمد محمد محسن (٥٣) . أيتها النهر استنق : جمال الدين عبد العظيم (٥٤) . إقمار : محمد محمد السنهالي (٥٥) . كل ما هو جديد علينا : نادر ناشد (٥٨) . بقايا صنم : علاء الدين رمضان (٥٩) . أغنية للمدينة : محمد سعد شحاته (٦٠) . نقش على جدار الكرك : حسين ققباحي (٦١) . حفرة الجسد : نادی حافظ (٦٢) . غربة : سامي القباضي (٦٣) . هناك : عبد الزهباب داود (٦٤) . رؤيا : السيد محمد الشفهي (٦٥) .

ـ القصص : وقصة العمر الذي ولي : أحمد أبو خنيجر (٧٣) . كانت شجرة : أحمد فاروق علي (٧٧) . ظلمات : خالد منتصر (٨١) . وقصة زاغية : رضا البيهات (٨٤) . ليلة الحلاوة : السيد زرد (٨٧) . جراحة تجميل إنسان ميت : عزت نجم (٨٩) . قصتان : ماهر منير كامل (٩٦) . العادت : محمد مصطفى المشيرى (٩٨) . باتتوميم : محمد محمد حافظ صالح (١٠٢) . قصتان : نبيه الصميدى (١٠٦) .

ـ الدراسات : مقفدة في لغة المصادرة : محمد فكري الجزار (١٠٥) . خصوصية المكان في العالم القصصى لحسن بونس . عبد الرحمن أبو عوف (٦٦) . محابثان راشدتان للتجربة : محمد السيد عيد (١٠٩) . واقع الإبداع الأدبي في الأقاليم . أحمد عبد الرانق أبو العلا (١٢٠) .

ـ ندوة إبداع : قضايا الإبداع خارج العاصمة ١٩

■ الفن التشكيلي : فن الحافظات وحافظات الفن : صعد طه حسين ٧٠

■ المقالات :

فلسفة للطفولة مراد وهبة ٧
الشاعر في مواجهة موظفي الرب إسماعيل صبرى ١٠
الشاعر صلاح الدين إبراهيم ح . هـ ١٢٩
دفة (٩٢) في معهد السينما سمير فريد ١٣٢

■ المتابعيات :

مسرح الأقاليم أمير سلامة ١٣٧
نادين جوديمر في القاهرة سناء صليحة ١٤٤

نكين أو لا نكين :
قراءة في مهرجان السينما التسجيلية فريدة مرعى ١٤٧
جوايز «كل واشكر» حاتم حاشم ١٥٥

■ مكتبة إبداع :

الترسي والأرض وقضايا الإبداع الروائي محمد حنفي كساب ١٥٨

■ الرسائل :

العراق يبكى ليلاه «بداد» بثينة الناصري ١٦٨
أول رواية يكتبها الكيمبيتر «نيويورك» أحمد مرسى ١٦٧
مهرجان فيلينا

البيثالي الخامس والأربعون « فتيها » سهير لطف الله ١٧١

■ إصدارات جديدة :

رؤود وتعقيبات : ١٧٥

■ أصدقاء إبداع :

..... ١٧٨

مصر كلها مبدعة

نحن نراهن بكل ما نملك على الثقافة . لاننا نؤمن أعمق الإيمان بأن الثقافة حين تكون بخير فكل شيء في مصر بخير. لهذا لا نقبل المساومة فيها، ولا نقدم عليها أي اعتبار .
ونحن لسنا قضاة، ولا نملك الحقيقة. بل نحن نسأل ونرى، ونتبنى الرأي ونتشكك فيه، فلا ثقافة بغير هذا القدر من القلق الضروري للثقت، ومساطة النفس، ومحاسبة التاريخ، والتحديث في العالم .
نعم . نحن في أشد الحاجة إلى هذا القدر من إثارة الشغب . اعني فتوة الروح . اعني الثقافة .



هذه الثقافة التي نحتاج إليها ليست مجرد أعمال ينجزها بعض المحترفين أو بعض الهواة فالثقافة ليست هواية وليست احترافاً .

الثقافة مغامرة جادة وإتقان مسنول. حركة شاملة لا تنحصر في عمل فرد أو جماعة، أو في شكل من أشكال الإنتاج الثقافي بمعناه الخاص. حالة من الانتباه والنشاط والترقب تسري في الأمة كلها، وتحفز في كل فرد من أفرادها ما يستطيع أن يشارك به سواء كان أو جواباً ، كتابة أو قراءة. إنها شمس تشرق على البلاد كلها من داخل البلاد ذاتها ونراها في مكان كما نراها في كل مكان . بكلمة

واحدة، الثقافة التي نريدها الآن هي تلك الیقظة الروحية والعقلية التي عبر عنها جيل الرواد فيما سموه « عودة الروح » .

لهذا نفتح صفحات هذا العدد للشعراء والكتاب والفنانين الذين يعيشون خارج العاصمة .



نحن ننظر إلى هؤلاء المبدعين باعتبارهم جزءاً لا يتجزأ من حركة الإبداع في مصر. بل نعتبرهم الجذر الحي لهذه الحركة . ليس فقط لأن غالبية المبدعين المصريين يعودون لأصول ريفية وإقليمية، بل أيضاً وأولاً ؛ لأن الإبداع المصرى لا يكون مصرياً حقاً إذا تقلص مجاله الروحى المتجسد فى الطبيعة والواقع الاجتماعى، وانحصر فى بعض زوايا العاصمة .



بهذا المعنى لا يكون المبدعون المصريون الذين يعيشون فى القرى البعيدة والمدن الصغيرة، فى الشمال والجنوب، والغرب والشرق، مجرد حقيقة راهنة نعتزف بها على مضض، بل هم المستقبل أيضاً لأنهم المصدر الذى لا ينضب، والمدد الذى لا ينقطع. ولأن الإبداع المصرى سيكون مصرياً حقاً حين يتجاوز الطابع المدرسى العقيم للنماذج السائدة المنقولة عن التراث حينا، وعن الأدب المترجم حينا آخر، ليفتح قلبه وعقله وحواسه جميعاً على إحياءات الواقع، وصور الخيال الشعبى وفنونه المتميزة، على نحو ما تحقق بالفعل فى أعمال بعض الشعراء والروائيين، وأعطى نتائج أولى تبشر بما يمكن أن يتحقق فى المستقبل .

هذا المحور الذى نخصصه لمبدعى الأقالييم ليس إذن عملاً من أعمال الخير أو لفئة من لفئات العواطف أو لمحة من لمحات الذكاء المهني، بل هو تعبير عن حاجتنا نحن إلى هؤلاء المبدعين، حاجة مصر إليهم . هذه الحاجة التى لن يستطيعوا تلبيتها إلا إذا استشعروا هم قدرهم، وأدركوا أنهم أصل لا فرع ، وخرجوا من هذا الشعور بالاغتراب الذى يفرضه الأعلى على الأدنى ، فيرى هذا نفسه كما يراه من هو فوقه، فيستسلم لوضعه كأنه قدر محتوم .



لا . الإبداع المصرى خارج العاصمة ليس إبداعاً من الدرجة الثانية، بل هو أصل الإبداع، أو هذا هو حقه الذى يجب أن يكون. لكنه الآن معزول محروم من النشر والمتابعة والاحترام، مثله مثل كل شيء خارج العاصمة.

ولا ينبغي أن ننسى أبداً أن الحضارة القديمة لم تزدهر في مكان كما ازدهرت في مدن الجنوب، وأن دمياط ورشيد وطنطا ومنفلوط وأسيوط والأقصر كانت طوال العصور الوسطى غاصة بالمدارس والكتبات، وحلقات العلم ومجالس الأدب، وأن أولى المسارح واستديوهات السينما وعدداً من أهم الصحف والمجلات الأدبية ظهرت في الإسكندرية قبل أن تنتقل إلى القاهرة .

صحيح أن مصر كانت في معظم عصور تاريخها تمنع نفسها بالكامل للعاصمة، سواء كانت منف، أو طيبة، أو الإسكندرية، أو الفسطاط، أو القاهرة، لكن هذا لم يمنع أن تنتعش أقاليمها وتزدهر في فترات الديموقراطية والاستقرار .

وهذا التقدير الذى نحمله لإبداع الأقاليم ليس معناه أننا نعتبر كل ما يرد إلينا من الأقاليم إبداعاً حقيقياً، أو أن نسبه كافٍ بذاته يمنحه الحصانة ويعفيه من النقد . لا . والحقيقة التى يجب أن نعترف بها أن كثيراً مما يصلنا من الأقاليم يحمل كل أمراض العزلة المفروضة، والتجاهل المتعالى، والحرمان الطويل.

وإذا كان من واجبنا أن ننبه العاصمة إلى تقصيرها في حق هذا الإبداع، فواجبنا بعد ذلك أن ننبه أدبائنا وفنانينا في الأقاليم إلى أن يأخذوا أنفسهم مأخذ الجد، ويعتبروا أن عملهم هو الأصل، ويسهروا على تثقيف مواهبهم وأمتلاك أدواتهم، وإتقان فنونهم، ويفرضوا إبداعهم علينا وعلى الآخرين .
ولن تكون هذه المجلة قد أدت رسالتها إذا لم تثبت بما تنشره أن مصر كلها مبدعة.



فلسفة الطفولة

فى كتابه **من الفعل إلى الفكر**، وعلق عليه **بياجيه** فى كتابه «تكوين الرمز عند الطفل» عام ١٩٤٥ وفى يونيو ١٩٤٦ نشرت مجلة **علم النفس** لمؤسسها يوسف مراد مقالاً لـ «هنري فالون» كتبه خصيصاً للمجلة بعنوان «أثر الآخر فى تكوين الشعور بالذات». وفى هذا المقال يحدد فالون افتراقه عن **بياجيه** فى مسألة الطفولة حيث يوجزه فى أن إبحاث **بياجيه** أشاعت الرأى التقليدى القائل بأن الشعور بالذات امر فردى فى جوهره ومبدئه. فالطفل يبدأ حياته وهو فى حالة انطواء ذاتي تام **autisme** *. ويعد هذه المرحلة يمر الطفل بمرحلة التركيز حول الذات **ogocentrisme** ** قبل أن يتمكن من تصور الآخرين فى موقف شركاء. تقدم بينه وبينهم علاقات من التبادل. إذ إنهم يشاركونه الوجود، ويمرغ لهم أن ينظروا إليه كما ينظر إليهم وإن اختلفت وجهة النظر. وهذا الانتقال الذى يتم فى الشعور حول سن السابعة، من حالة الاعتقاد بأن الشخص هو

إن تصديد سيكولوجيا الطفولة مهمة شاقة. فقد أمضى **جان بياجيه** ما يقرب من أربعين عاماً فى دراسة «فكر الطفل الصغير» وهو عنوان الفصل الثانى من كتابه «ست أبحاث سيكولوجية». ومع ذلك يقر بأنه لم يكن فى إمكانه تغطية هذا المجال برمته. واعتقد أن سبب ذلك مردود إلى أن الطفولة لم تُدرس دراسة سيكولوجية منظمة إلا ابتداء من النصف الثانى من القرن الثامن عشر، من أجل تأسيس نظم جديدة للتربية تخدم خصائص الطفولة. ثم سكنت هذه الحركة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى استؤنفت بدراسات **تين Taine** فى فرنسا عام ١٨٧٦، ودارون فى إنجلترا عام ١٨٧٧. غير أن الدراسات التى تناولت **سيكولوجيا الطفولة** من جميع نواحيها لم تتسع دائرتها إلا فى مؤسسة **جان بياجيه** و **هنرى فالون**. فكل منهما له عدة مؤلفات عن الطفل، وكل منهما يقف ضد الآخر. فقد ناقش **فالون** آراء **بياجيه** عن الطفل

وحده موجود إلى الاعتقاد بتعدد الأشخاص هو ما ينظم بطريقة أساسية تطور الطفل من الناحية العقلية .

وعلى الضد من هذا الرأي الشائع الذي يروج له بياجييه يذهب فالون فيرى أن المولد الحديث ليس نظاماً مغلقاً . فحركاته وأسارير وجهه ونبرات صوته هي تعبيرات مزدوجة التأثير . تأثير صادر عندما يعبر الطفل عن رغباته، وتأثير وارد هو ما تثيره هذه التعبيرات من استجابة الآخرين . وتظل هذه التأثيرات المتبادلة في حالة اختلاف بحيث يقدم التمييز بين الذات والآخر . بيد أن هذه المرحلة، مرحلة التأثير المتبادل تسمح لذات، في نهاية المطاف، أن تتخذ موقفها الخاص بصدد الآخر . وفي أغلب الأحيان تتخذ هذه المرحلة الجديدة شكل الأزمة الحقيقية، أزمة الشخصية التي تظهر حوالى سن الثالثة، وهو يثبت ذاته بمقاومة غيره، وبالتمييز بين ما يملكه ويملكه غيره إلى الحد الذي يصل فيه هذا التمايز إلى التناقض بل إلى المقاتلة فيعتقد أنه كل مغلق ، ويصبح الآخر غريباً، ولكنه مع ذلك شريك في نفس الوقت لأنه هو الطرف الاجتماعي الذي امتصته الذات .

نخلص مما سبق إلى أن الخلاف بين بياجييه وفالون يدور على العلاقة بين الذات والآخر في مرحلة الطفولة . فالآخر عند بياجييه يظهر متأخراً في حين أنه عند فالون في صميم الذات منذ البداية .

وفي تقديرى أن هذا الخلاف يتجاوز سيكولوجية الطفولة ؛ لأنه إذا كان الآخر رمزاً للمجتمع، وإذا كان المجتمع من نتاج العلاقة بين الإنسان والبيئة فالسؤال إذن :

ما هي طبيعة هذه العلاقة بين الإنسان والبيئة ؟

جواب هذا السؤال يستلزم البحث في نشأة الحضارة ، والحضارة تتحدد نشأتها بعصر الزراعة وليس بعصر الصيد . فالإنسان في عصر الصيد كان على علاقة أفقية مع البيئة؛ أي أنه كان متكيفاً معها؛ إذ كان يصطاد الحيوانات ويذبحها ويأكلها . ولم يكن متمرساً على استئناسها فتدبرت الحيوانات ومع تغير المناخ هاجرت هذه النكرة فحدثت « أزمة طعام »، في عصر الصيد لم يجد لها الإنسان مخرجاً سوى تغيير علاقته مع البيئة، فبدلاً من أن تكون أفقية أصبحت رأسية، أي بدلاً من أن يكون متكيفاً مع البيئة أصبح هو الذي يكيف البيئة طبقاً له، فابتدع « التكنيك الزراعى » الذي من شأنه تغيير البيئة . ومعنى ذلك أن الإبداع هو أساس نشأة الحضارة الإنسانية . وقد أدى هذا التكنيك إلى بزوغ ظاهرة « فائض الطعام » الأمر الذى استلزم ابتداع نظام يسمح بالتحكم فى الفائض وتوزيعه على البشر فنشأ المجتمع، ونشأت معه الملكية والتمايز بين من يملك ومن لا يملك .

ومن هنا كان لدينا تعريفان للإنسان : تعريف للإنسان بأنه حيوان مبدع، وتعريف للإنسان بأنه حيوان اجتماعى . وهو حيوان مبدع قبل أن يكون حيواناً اجتماعياً . فإذا ركزنا على الإنسان من حيث هو حيوان اجتماعى ثارت قضية العلاقة بين الذات والآخر . وإذا ركزنا على الإنسان من حيث هو حيوان مبدع ثارت أمامتنا قضية كيفية تجبير طاقاته الإبداعية .

ولكن ما هو الإبداع ؟

هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع . وهنا نخصرنى تجربة « حبيبي چورجى » ، فقد جمع هذا الفنان عدداً من الأطفال ، وهى لهم وسائل التعبير اللغائى بى معنى عن أى نوع من أنواع التدريب التقليدى إلا ما يستوحونه من خيالهم متروكين لى يستنبطوا التعبير الذاتى المبدع عن انفسهم . هؤلاء الأطفال يعيشون جميعاً فى عالم كل ما فيه يدفع للإبداع . وقد صبغت مبادئ هذا الفنان طابع انظمة التربية الفنية فى مصر ، فسخرت طريقة التدريس لإبراز عملية الإبداع عند الأطفال . وهذا حذر حبيبي چورجى من شىء رعب بالاطفال بالمعلومات ؛ لأنها فى رايه ، تخنق الإبداع . وهذا التحذير يكشف عن التناقض بين الذاكرة المختصة بحفظ المعلومات وتربيدها ، وبين الإبداع المختص بتجاوز الحفظ إلى البحث عما هو جديد . وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن ثمة تناقضاً بين ثقافة الذاكرة وثقافة الإبداع . وهذا التناقض كامن فى علاقة كل منهما بالزمان . فثقافة الذاكرة تدور حول الحفاظ على الوضع القائم الذى هو ثمرة وضع ماضى . ومن هنا يمكن القول بأن ثقافة الذاكرة تدور على رؤية ماضوية . أما ثقافة الإبداع فتتجاوز الوضع القائم statusquo إلى

وضع قائم pro quo ومن ثم فهى تدور على رؤية مستقبلية .

خفق الإبداع إذن يتم عندما نكتفى بثقافة الذاكرة . وهنا يتخفى التساؤل عن العوامل التى تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه الثقافة . وهنا اشير إلى ما اسميه « صدمات ثقافية » وهى صدمات تدفع بها إلى عقل الطفل منذ بداية العملية التربوية والتعليمية . وما يبرر لزوم الصدمات الثقافية توهمنا أن عقل الطفل سلبي ، وأنه لا يتكبر إلا بفضل ما تقدمه من معلومات تلق عند حد المستوى الحسى ، ولا تتجاوزه إلى المستوى التجريدى بدعى ان التجريد عملية يصعب على عقل الطفل ان يرقى إليها فى بداية تفكيره . وهذا هو رأى بياچيه . وإزالة هذا التوهم يلزم البحث عن كيفية تعلم الطفل للغة بجهلها . فإذا كان عقل الطفل سلبياً وفارغاً من أى محتوى فكيف يفهم الطفل عبارة يجهل معنى مفرداتها . والمعنى ، بحكم طبيعته ، ذو طابع تجريدى ؛ أغلب الظن أن عقل الطفل حاصل على مقولتين وهما : مقولة العلاقة ومقولة التجريد . ويفضل ماثين المقولتين يمكن للطفل أن يتعلم اللغة ، وأن يسد فى تكوين العبارات ، وفى الحوار مع الآخر ، وفى تغيير الواقع .

التعلم إذن ليس محاكاة ، وإنما هو فى أصله إبداع ولولا الإبداع لما كانت المحاكاة .

* يستخدم هذا المصطلح الذى وضعه باولر Bleuler العالم السويسرى فى الأراض العقلية لوصف حالة المرضى بالاضطهاد ليشير إلى حالة الانطواء الذاتى للنام الذى يكون عليه الفرد الحديث .

* * تشير الامور من وجهة نظر الذات بعدد . وهو اتجاه قريب من الانطواء .

الشاعر فى مواجهة « موظفى الرب »

خلال التحليل النفسى - فالقس عالم نفسى ايضا.
للمؤسسة الكهنوتية الكنسية .

و«دروفيرمان» سبق له أن نشر عشرات المؤلفات
عن التحليل النفسى والدين المسيحى، وكان يشغل
منصب استاذ اللاهوت فى جامعة بانديورن فى ألمانيا ،
على اثر مناقشة الرسالة التى حصل بها على درجته
العلمية، وكانت بعنوان «هياكل البشر» وذلك إلى جانب
عمله كقس كاثولىكى، وكان كل شئ يسير على ما يرام
بالنسبة له: إلى أن صدرت النسخة الألمانية من كتابه:
«موظفو الرب» فى عام ١٩٨٩ (والنسخة الفرنسية
صدرت فى مارس ١٩٩٣ من دار اليان ميشيل) وبقى
الكتاب، على الفور، نجاحاً منقطع النظير، ووزع نحو
مائة ألف نسخة، فى ثلاثة أشهر فقط .

وفى ٥ سبتمبر ١٩٩١ طلب منه رئيسه الدينى فى
أبرشيةباندربورن التراجع عما قاله فى كتابه فرفض

«لوتر الجديد» «الرجل الذى ترتعده روما»
«القس المهذّب بالحرمان الكنسى» هذه بعض الأوصاف
التي تطلق على عالم اللاهوت الألمانى ، القس الكاثولىكى
يوجينى دروفيرمان الذى تحول إلى ظاهرة إعلامية
حقيقية فى الغرب، بعد صدور كتابه : «موظفو الرب»
«Lee fonctionnaires de deu» أو «K, leriker»
بالألمانية، فقد وصل توزيع الكتاب حتى الآن إلى ٦٠٠
ألف نسخة، وهو أمر غير عادى بالنسبة لكتاب من هذا
النوع، يصل عدد صفحاته إلى ٩٠٠ صفحة، من بينها
مائتا صفحة من الحواشى والتعليقات

وتجذب محاضراته . شأنها شأن حفلات موسيقى
الروك . عشرات الآلاف، من الشباب، الذين يجلسون
أرضاً فى القاعات الضخمة وصالات المحاضرات
للاستماع . رغم أن محاضراته تنصب على موضوع قد
لا يبدو جذاباً للوهلة الأولى، فهو نوع من النقد العلمى من

ومع استمراره في الرفض حرم في شهر أكتوبر ١٩٩١ من الإذن الديني لتعليم اللاهوت. وفي ١١ يناير ١٩٩٢، منع من الوعظ حتى إشعار آخر، وفي الوقت ذاته نُشر استطلاع للرأي في ألمانيا، أكد الشعبية الكبيرة التي يتمتع بها دوفورمان وقد قال رجل ديني كاثوليكي من بين كل قسبن وأربعة كاثوليك من كل خمسة إن هذه العقوبات غير مبررة. ونصف الذين شملهم الاستطلاع أعلنوا عزمهم على عدم التردد على الكنيسة، بعد هذا الحادث.

وفي الأيام التالية تلقت رئاسة أسقفية بادربورن ٢٤٠ استقالة من أساتذة اللاهوت ، من مختلف أنحاء ألمانيا . وفي ٢٦ مارس ، أعلن أن دوفورمان « sus a pens a disrnis » أي أنه منع من ممارسة وظيفته كقسيس ، غير أنه استمر في إلقاء محاضراته التي لقيت إقبالا متزايدا ، وخاصة من الشباب . وحظى بمساندة كثيرين من رجال الدين ، حتى من بين هؤلاء الذين لا يوافقون على آرائه ، في حين وصل توزيع كتابه ، في ألمانيا وحدها ، في نوفمبر ١٩٩٢ ، نحو ٢٥٠ ألف نسخة . أما في فرنسا ، فإن دار « سيسرف » المتخصصة في نشر الكتب الدينية ، خضعت لضغوط من الكنيسة جعلتها تتنازل عن حقوق نشر للكتاب ، في نسخته الفرنسية ، فاشتريتها دار الجبان ميشيل على الفور .

وأيا كان الجدل الذي يحيط بعالم اللاهوت الألماني ، فالبعض يرى أنه أول من ينتقد الديانة الكاثوليكية ، بهذا العمق ، منذ مارتين لوتر (١٥١٧) ، والبعض الآخر ينظر إليه كمهرطق خطير؛ لأنه ، يقوم بإعادة قراءة

شاملة للديانة المسيحية ، وللمؤسسة الكنسية ، من خلال الموازنة بين معطيات التحليل النفسي الذي يحتفل بمرور مائة عام ، على ظهوره كعلم ، وبين الديانة المسيحية . ولكن نظراً للأداة التي يستخدمها في سبر أغوار النظام الكهنوتي . فإنه يتعرض لموضوع من المحرمات ، ونقد الدوافع غير الواعية التي تدفع الأشخاص إلى الانخراط في الكنيسة . وهذه الرؤية الجديدة التي يقدمها للديانة الكاثوليكية قادته إلى الدخول في مواجهة لم تنته بعد مع روما ، التي يدعوها إلى أخذ إنجازات الإصلاح الديني (البروتستانتية) وعصر الأنوار ، والحداثة والتحليل النفسي في الاعتبار .

ورغم نقده العنيف للمؤسسة الكنسية ، مثل قوله (الفاش يهانون من الكنيسة ، وفي الكنيسة رغم أنهم يولون أهمية كبرى لدورها) فإنه يحتفظ دائماً برؤية منفتحة على الثقافات الأخرى ومنجزات العلم الحديث ، فهو يقتبس أقوال الفلاسفة وفرويد ، ويونج ، وحكام الشرق ، أكثر مما يستشهد بأقوال آباء الكنيسة .. فألإيمان بالرب عنده ليس شيئاً آخر سوى الإيمان بالحب. ومن الحق أن تسعى الكنيسة لغرض الاختيار بين حب شخص ، وحب الرب ، فرجال الدين ، والفلاسفة ، والراهبات ، ضحايا وجلاذين في إطار لاهوت التضحية ، فهم لا يستطيعون أن يشعروا أو أن يفكروا بطريقة تختلف عما تفرضه عليهم الكنيسة . ويرى دوفورمان أن جانباً كبيراً ، من مشاكل الكنيسة ، يتأتى من أنها لم تدمر في القرن السادس عشر قضايا المذهب الإنساني humanisme والإصلاح الديني ، وهو

ما انعكس في مجمع ترانث الديني Canele de Trente
الذى حول الكنيسة إلى هيئة مؤلفين »

وتبقى كلمات دروفرمان تبشيرية : « أود أن أفتح
أبواب الكنيسة ، وأن أحولها إلى كنيسة إنسانية
لثمانين في المائة من الناس الذين لايتوجهون
إليها ولايترددون عليها »

ويذكر دروفرمان عن نفسه الاتهامات الموجهة إليه
بأنه كتب كتابا شيطانيا فيقول « من الأفضل أن نحطم
قابوينا عن أن نحطم قلب الإنسان » . فلقاءاته مع
العديد من القساوسة والراهبات ، أطلعت على « تعاستهم
الناجمة عن وضعهم الكهنوتي ، ودرو فرمان يخلص
إلى انحراف المسيحية إن المسيح لم يكن يعتقد أننا
سنحول رسالته إلى كنيسة ثانية . وسعادة بعض
القساوسة - في رأيه - هي مجرد بريق خارجي
وسطحى في حين أن الدين يجب أن يكون مكانا لتحرير
الإنسان من قلبه ، بالمعنى النفسى والوجدوى ويحضر
دروفرمان على « الاستيعاب الذاتى للحقيقة » أكثر
من « المطابقة الموضوعية مع مثل عليا » ويسرد ذلك قائلا :
« لا يمكنك أن تعيش إلا إذا كنت تعتقد أن الرب
يمكن أن يغفر لك ما لا تستطيع أن تمتنع عنه »
وهكذا فإن عقبة الخطيئة ذاتها لا تردع القس المتمرد
الذى يستمر قائلا : « إن الإيمان بالمسيح هو مرافقة
الناس في أحلك الأوضاع والمواقف » . ويهاجم بلا
تردد مبدأ عزوبية القساوسة ، ويتعرض بلا حرج
لمواضيع محسرة في الكنيسة مثل : الإجهاض وعذرية
مريم ، ورفض ترسيم النساء قسيسات . وقد أعرب
دروفرمان عن آرائه في هذه الموضوعات ، في حديث

شهير أدلى به لجلة « شبيجل » الألمانية في ديسمبر
١٩٩١ . وأثار زوبعة فكرية ودينية ، حيث وجه إليه
الاتهام بأنه يقدم رؤية تختزل المسيحية ، إلى منهج رمزى
بحث ، يقدم قراءة للنصوص الدينية ، تستمد مصاروها
من التحليل النفسى . ومن تاريخ الآديان . ومن
الروحانية بمعناها الواسع ، وتقلل من أهمية التاريخ
بمعناه المحدد .

والفرضية الأساسية ، لعالم اللاهوت الألماني ، هي
أن التنظيم الهرمى للكنيسة يعزل الرب عن البشر ، فهو
يرفض كهنوت الكنيسة الكاثوليكية ، وينقد فكريا بعض
المبادئ الأساسية للعقيدة المسيحية ، ويؤمن ، بالكاد ،
بمبدأ افتداء المسيح للبشر ، كما أنه لا يؤمن
بالشيطان بمعناه التقليدى ، فشيطان علماء النفس يعيش
في اللاوعى وهكذا يؤكد درو فرمان أن الكنيسة حولت
الرب إلى مؤسسة للسلطة والنفوذ ، والحقيقة أن بين
الرب والبشر توجد الحرية الإنسانية بمعناها الوجدوى
أى حرية القراءة والبحث والحياة ، فالدين بمعناه
الحقيقى ، كما نجده في شخص المسيح ، وفى العهد
الجديد ، يتميز بثلاث خصائص ، فهو وجود شعري
أكثر منه مذهبا ، ووجود مغمم أكثر من كونه مجردا
دينيا عقائديا . وهو « علاجي » ، بمعنى أنه يطلق القوى
التي تحرر الإنسان ، وتواسيه ، وتدفعه للحب .

هذا للثلث المكون من الشعر ، والإلهام ، والعلاج
هو المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه قسٌ حقيقى .
فالقس جسر بين الرب والبشر جسر نحو اللانهاية .

ويعطى درو فرمان مثلا على ما يقول بالفنان الهولندى
فان جوخ الذى كان إنسانيا ، بحس دينى عميق فقد

ولطبيب، وكاتم أسرار، ومهرج، وساحر، ومبشر بالرحمة الأبديّة واللانهائية للربّ، فالحقيقة تتحدث خارج العلامات التي يعرفها العارفون، وخارج ميكان السلطة القائمة التي تقسم للعالم، وتقيم الحواجز.

ويسعى دروفرمان في عمله إلى قياس البهية بين استقبال الحقيقة بهذه الطريقة - كما يجب أن يفعل القس الحقيقي - ووضع رجال الدين ممسعيناً بالتحليل النفسي. وهو لا يقول إن المؤسسة الكهنوتية، هي التي تخلق العُصا، ولكنها متواطئة مع الدوافع العصابية التي تحت شخصاً على الانخراط في الكهنوت. فالكثيسة لديه تخفي العصاب وتبقى عليه، بفضل عملية مطابقة صارمة بين الشخص والمؤسسة فالأشخاص الذين يدخلون الكهنوت، عاشوا طفولة تميزت بعدم أمان، وقلق مكبوح بحيث يبحثون في الكثيسة عن مكان مميّز يعطيهم هويتهم، والشعور بالفائدة الاجتماعية. وهو يستلهم في هذا التحليل الشخصية الرئيسية في رواية جان بول سارتر **«طفولة قاتل»** - وهو ما ينطبق في الواقع على المنضويين في الجماعات الدينية الإسلامية على سبيل المثال - ولذلك فهم - كما يقول دروفرمان، على استعداد للتضحية بذاتيتهم للتطابق مع الملامح الموضوعية للمؤسسة. فهناك انتزاع للذاتية، أو بلغة فرويد، والتحليل النفسي، فإن الأنا تتحوّل لصالح **«الآنا العليا»**، والآنا العليا في هذه الحالة هي الكثيسة أو الجماعة الدينية، **«وآنا عليا صارمة قاسية»**، لأنها تُضَيّ، ليس فقط بذاتيتهم ولكن بحكمهم الذاتي، وبواقعهم الذاتية، ووعباتهم، ولعائقه الخطاب **«الرسمي»**، ومطابقة شكل حياتهم مع ما يطلب منهم.

كان فان جوج، الذي بدأ قساً يقول «إنني أفضل أن أرسم عيون البشر عن أن أرسم الكاندرنيات»؛ لأن عيون البشر تعكس في داخلها شيئاً لا أجده في الكاندرنيات. أي يريق الروح الإنسانية» ويضيف **«درو فرمان»**، أن لوحة «كلو البطاطس» لـ **«فان جوج»**، تتحدث عن الرب، أكثر من كاندرنيّة إرل على سبيل المثال، فالحب وحده هو الكفيل بعثور رجل الدين على ذاته، وهو ما فهمه **«فرويد»** الذي يعده **«درو فرمان»** عبقرية كبرى في التاريخ.

والقس الذي يتمثل نفسه، في نظام شامل، ينزع عنه ذاتيته، يعجز في المقابل عن تحقيق ذلك، فهو يعيش - وفقاً لعبارة **«درو فرمان»** - في نظام يصطبغ بصبغة فاشية **«Fascistorde»** وهو يختلف في رأيه عن النظام الفاشي التقليدي. ويخلص بأنه لا أمل في إصلاح الكثيسة، طالما لم تنهز قاعدتها المالية.

ويؤمن **«درو فرمان»** إيماناً عميقاً بأن الحقيقة تتحدث إلينا بعدة طرق، ومن خلال وسائل عدة - قصة، أو رسم طفل، أسطورة من أساطير الأديان القديمة، أو من خلال حلم، أو صرخة استفائة من مجهول، بعبارة أخرى، من خلال ما يمكن أن نسميه الشكل الشعري، أو الرمزى للإبتكار الإنساني، والخلق الفني. وهذه الحقيقة لا تظهر من خلال تصنيفات قائمة معروفة مسبقاً، ومؤسسية، كالكثيسة، بل تتحدث إلينا بغض النظر عن أي صلة متميزة وشخصية، والمسيح بالنسبة له، هو، في المقام الأول، شخصية من يستقبل الحقيقة، أينما تجلت، ويأى صورة تجلت **«فهو ليس قديساً أو قساً»**، ولكنه نبي وشاعر ومنشد جوال، وصاحب رؤية،

يضع الحدود ، ويتأخذ ما يناسبه في تحقيق أهدافه ، ويرفض ما عدا ذلك . وهو يقوم بما قام به علماء اللاهوت الأوروبيون ، مع الماركسية في الماضي فقد قبلوا منهجها ، ورفضوا ماديتها ، فهو ينتسب بهذا المعنى إلى عالم ما قبل الحداثة الذي يميز فكر **يوانج يونج** Yang والرومانسين الألمان الكبار ، الذين كانوا يحملون بوحدة بدائية وروحانية شاملة ، تستوعب كل شيء ، وتتجسد في الإنسان ، والطبيعة . وهي وحدة فقدت ، وفقا لهذا الفكر ، مع العلم والتقنية والعقلانية .

وإذا كان **دروفرمان** رغم عدم ذهابه إلى آخر المدى في استخدامه لأداة التحليل النفسي ، يهاجم بلاهواة المؤسسة الكنسية ، التي يتبعها في مؤلفاته ومحاضراته وأحاديثه ، فذلك لأن لديه صورة المسيح ، المعلم ، «الشاعر والنبى» .. معلم فوق كل قاعدة مؤسسية ، معلم يضع المبادئ ، ولكنه يتحصر منها ، معلم لديه السلطة الشعرية ، يمتلك الكلمة ، ويبتكر ولا يتحرج من أى وظيفة أو مهمة ، فهو يعيش ، ولا يمكن التنبؤ بما سيفعله فهو **يبدع** .

دروفرمان أراد أن يشر على هذا المعلم ، في المكان الذي اختاره أى في الكنيسة ، ولكنه عاد بخفى حنين ، ولهذا فهو يطالب بما سبق أن طالب به **لوسر** و**تشه وكيركجارد** ، فالاحتجاج ، والتمرد ، والرفض لدى هؤلاء الثلاثة يأتي من وهن المعلمين وضعفهم . وهذا هو سبب الـ **دروفرمان** . والخصومة القائمة بينه وبين سلطات الكنيسة ، فهو يقول لهم : «أنتم لستم معلمين . أنتم لستم في الحقيقة سوى موظفين » !!

دروفرمان عندما يستخدم أداة التحليل النفسي ، في نقد الكنيسة ، فإنه لا يقوم بالتحليل النفسي لرجال الدين ، رغما عنهم ، فما يصفه **دروفرمان** ، في تحليله ، هو نموذج يجب أن ينعكس . ليس في حياة كل رجل ديني ، على وجه التحديد . ولكن يعكس حقيقة هؤلاء الذين يتطابقون حقا مع النموذج الذي يلقونه ، فهو لا يحلل سوى هياكل على طريقة ومنهج **ميشيل فوكو** " Michel Foucault عندما يحلل **هياكل السلطة** ، والاستراتيجيات المصممة ، على نوع المعرفة .

دروفرمان في هذا التحليل - يطرح في الواقع إحدى المشاكل الكبرى لنهاية القرن ، أى العلاقة المتناقضة ، في كثير من الأحيان ، بين الحق في الذاتية ، وفي التجربة الشخصية والانتماء مؤسسة من أجل القيام بهذه الوظيفة أو تلك . وبهذا المعنى فإن المحللين النفسيين ، يواجهون نفس المشاكل التي يواجهها علماء اللاهوت ، فهم يدورهم نفس يمكنهم أن ينقسموا بين التجربة الشخصية المكتسبة على أريكة المحلل النفسي ، وانتمائهم لمؤسسة أو مدرسة . فعلى عالم النفس الشهير لا كان la "can وجد نفسه مجبرا على ترك المؤسسة النفسية التي أنشأها فرويد .

دروفرمان إذا كان يقوم بنقد المؤسسة الدينية ، من خلال التحليل النفسي ، فإنه يقوم بذلك بغية تطهيرها ؛ لأنه فيما يخص نواة الديانة الكاثوليكية ، يرفض إسهام التحليل النفسي وهو بذلك عالم لاهوت ،

مقدمة فى فقه المصادرة

حرية الطيور لا تقاس بطول أجنحتها

إن الوجود الإنسانى ليس كمثله شئ يحمل فى طبيعته عناصر للنسأة فهو محكوم بتقيضين هما : الحرية أو ممارسة الإنسان لماهيته، والسلطة أو الشرط التنظيمى لأية ممارسة، إلا أن العلاقة الشرطية هذه تخفى، بقداحة ، صراعاً جوهرياً بين الاثنين، ساهم فى إخفائه امتلاك السلطة لعدد من الأنفة، البرينة إلى حد الريبة، لا تعمل على تجميل وجه السلطة القبيح، وإن هان الأمر، ولكنها تعتمد إلى ما هو أكثر التباساً فتعمل على تزييح القبح بهدف صيانة المسافة الفارقة بين الوجه والقناع، فالغاؤها من قبل بعض البسطاء ربما يخدش نصاعة لاهوتها، أما تزييح القبح فهو، إذ يحافظ على تلك المسافة، يحتفظ بالفرد فى حالة قهر نمونجية حيث يكون عارياً ومنخدعاً فى أن معاً، عارفاً قبح الوجه ومنخدعاً بزيف القناع، بكلمة يحتفظ به خائفاً ولكن باطمئنان .

فى مسافة الاشواك هذه تقوم اللغة قادرة مقتدرة على الشئ ونقيضه، تمارس وظيفية فاجعة، ويطواعة

يطرح خطاب الحدائة الشعري، عبر جمالياته الخاصة، العديد من الاسئلة الإشكالية التى تورط متلقيه فى عملية مساطلة حيوية لكل ثوابته سواء فيها الجمالية او المعرفية .. بل ربما كانت مساطلة الثوابت المعرفية أكثر أهمية مما سواها، إذ عليها يتوقف فتح المتلقى للنص الشعري أو إغلاقه كلية دونها، وذلك لأن تلك الاسئلة الإشكالية جذرية بشكل كان جديداً تمام الجدة فى الخطاب الشعري العربى كله، بنفس القدر الذى كانت مصادرة ديوان شعر جديدة تمام الجدة على ممارسات السلطة كلها، وهذه العلاقة المستحدثة بين الخطاب الشعري وممارسة السلطة تطرح على الفكر العربى أن يتسائل عنها وحولها وفيها، فإن يحمل وعى السلطة إلى حد استشراف التهديد فى نص شعري، فى الوقت الذى يدعى المتلقى على نفس النص بالغموض والإعتماد، فالأمر جدير بالنظر فى صلب علاقة اللغة والخطاب من جهة والسلطة من جهة أخرى .

إن السلطة بما هي مجموع «الاستراتيجيات التي بواسطتها تفعل موازين القوى فعلها، والتي تجسد خطتها العامة، أو تبلورها المؤسسي، في أجهزة الدولة، وصياغة القانون، والهيئات الاجتماعية» (٤ - ١١) في حاجة دائماً إلى نظام لضبط مفاسد المجتمع وخلق التوازن الضروري (لاستمرارها) فيه، والمعرفة هي التي تزودها.. بما يحتاجه النظام من عناصر للتحكم في الأشياء والأجساد» (٣ - ٣٢)، إلا أن السلطة لم تكن، أبداً، منتجاً للمعرفة، ولا هي وضعت مثل هذا الإنتاج ضمن استراتيجياتها، وإذك فهي دائماً تتعيش طفيفاً على إبداعات الأفراد شرط أن تكون قد انصهبت من ساحة الفعل في الواقع لتسكن قوقعة التاريخ، وهي لاتفعل هذا مطلقاً وإنما تجرى على هذه الإبداعات فزراً وانتقاءً عنيفين لنتنخب من بينها معرفة قابلة للتطوير للقيام بتبرير ممارستها - السلطة -، وعلى النقيض نجد خطاب الحرية، وهو في جوهره ممارسة أي فعل، مشروطاً بالحدثة، وإذا كان التراث .. الدين .. التقاليد اسلحة فعالة في يد السلطة التي تتحالف مع كل ما هو ماضوي من أجل قمع فعاليات الحدثة .. يتجلى إذن التناقض والاشتباك العلائقيان بين الحرية والسلطة على المستوى للعرفي للحرية بما هي إنتاج للذات من خلال إنتاجها للموضوع المعرفي في ممارسة أنية الفعل ومستقبلية الرؤية هذه الممارسة التي تمثل أكثر أشكال الماهية الإنسانية صميمية ، دون افتقار إلى شرعية أو مبرر خارج فعلها الجمالي بما هو إنساني في الأساس، والسلطة بما هي مراقبة وضبط دائماً اليقظة لكل الأفعال اللقائبة مع وجودها، في انتظار جلي إلى الشرعية سوى ما تستمد من متاحف التاريخ من معرفة

اشد فجيعة، صدقاً و .. كذباً ، حقاً و ... زيفاً، جمالاً إنسانياً .. قبحاً سلطوياً، وهو الأمر الذي وضعها دائماً في دائرة الاشتباه، لا تظلمن إليها السلطة حتى وهي تستعملها في ترويج قبحها، ولذلك فإن «إنتاج الخطاب، داخل كل مجتمع، مراقب ومتقن ومنظم ويماد توزيعه بموجب إجراءات لها دور في إبعاد سلطاته ومخاطره» (٥ - ٦) وذلك بهدف تأسيس خطاب ذي بعد واحد ووحيد وصولاً إلى «لغة عارية من التوتر والتناقض والتطور والصرورة، لغة عاملية، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد .. بكلمة واحدة لغة مغلقة، منغلقة على ذاتها» (٧ - ١٦) وحدها فقط تسبغ عليها السلطة شرعيتها وتسمح لرعاياها بتداولها، لتعبد، بهذا التداول، إنتاج علاقات السلطة فيما بينهم، على ضوء ما تحتويه تلك اللغة، بحكم انفلاقها من منظومة قواعدي وقانونية تحكم إنتاج أي خطاب؛ إذ يحتم عليه «أن يخضع لقواعد تسنها المؤسسة، ويتمثل في .. ضرورة اتخاذ الخطاب للصورة الشرعية والقانونية التي تسمح له بالروج» (٢ - ٢٣، ٢٤).

إن السلطة لا تكفي بتعيين شروط شرعية الخطاب، بل تسن قواعد إنتاجه، حتى ليتمكننا بناء «لسانيات» للسلطة، والمقارنة بينها وبين اللسانيات العامة ذات دلالة مأساوية، فإذا كانت اللسانيات العامة شرط إنتاج المعنى، فإن لسانيات السلطة هي شرط وجود المعنى أصلاً، وهكذا تتجدد علاقة السلطة باللغة في دائرة العنف، فهي تعنف بخطابها ذاتة مستبشرة إياه من أية سوابق قد تكون علقت به من حقول أخرى، وتعنف بخطاب نقيضها قابعة إياه عن الوصول إلى جمهوره/ رعاياها، ولكن، هل تملك السلطة معرفة تملأ بها خطابها القمعي؟

تزييف شهادة وفاتها وتجردها من لحظتها بما كانت تمتلئ من مافية إنسانية، لترفعها من مستوى الإنتاج الإنساني إلى مرتبة المقدس الموجود سلفاً والموجود ابداً صالحاً لكل زمان وكل مكان، في مزج فج بين القدسي والسلطوي يأخذ بفضل خطاب السلطة ديمومة ليست له، ومصداقية يفترق إليها، وهو ما يسقطه في أول امتحان له في مواجهة خطاب الحرية أو العدالة - لا فرق - فيكون القمع حلاً لفشل المعرفة الماضوية - ولابد أن تفشل - في السيطرة على حيوية فعل الوجود الإنساني الرأسماني، ويمد القدسي للرؤف القمع بمبررات فعله القبيح، فنظرة أولى في ديباجة قانون الطبوغرافات، ونظرة أخرى في حيثيات أحكام مصادرة بعض الكتب يمكننا تبين «أخلاقيات قمع» تعمل على ترويجها، وهي ككل الأخلاقيات رغبة شديدة الرحابة حتى أنها لتوسع عالم الخطاب بمختلف أنواعه، ففي تاريخ الأدب صونر كتاب د. طه حسين «في الشعر الجاهلي»، وفي الدراسات اللغوية صونر كتاب د. «لؤيس عوض» «مقدمة في فقه اللغة العربية»، وفي الدراسات البنيوية صونر كتاب المستشار «سعيد العشماوي» «الإسلام السياسي» .

وفي فن القصة صونر رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتها». وأخيراً يدخل الشاعر حسن طلب القائمة بعد مصارعة ديوانه «آية جيم» . القائمة طويلة وأخلاقيات القمع واسعة عليمه تعرف أن الخطر يتهدد السلطة في كل فاصلة حرة سواء كانت في خطاب علمي أو كانت في خطاب جمالي .

ولكن بتفاوت واضح أصبحت السلطة بفضل الشاعر حسن طلب وأعية شديدة الوعي به، فالخطاب العلمي

يوفر، من خلال التراكم المعرفي الذي يؤسسه، حضوراً للماضى ضمن منطقته بصورة أو باخرى، الامر الذي يهدى، من فرط حساسية السلطة تجاهه، كما أنه قابل للتوظيف من أجل تطوير اليات السيطرة، أما في الخطاب الجمالي فإن ممكن خطره أن القطيعة تمثل شرعه البنيوي، ومن ثم فإنه بطبيعته يتحدد باعتباره المساحة المثالية لبروز المشروع الإنساني للتحرر من التشبيهي... الاستلاب... الاغتراب... إلى آخر أبناء القمع السلطوي؛ ذلك لأن «الفن يتمتع، بمقتضى شكله الجمالي، بقدر وسيع من الاستقلال الذاتي، ولهذا يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها» (٦ - ٨).

إن الخطاب الجمالي؛ إذ يتحرر من البراجماتية اللغوية، يعلن مروقته الأول من المواضيع اللغوية السائدة، وهي في جوهرها شكل من أشكال علاقات السلطة تنترج ضمن وظيفة الضبط والمراقبة لإنتاج الخطاب، وهو ثانياً؛ إذ يعي فعالية السلطة في استيعاب الماضويات بمختلف أنواعها، يتمرد على تقاليد جنسه التاريخي من جهة، ومن جهة أخرى يتمرد على تقاليده هو ذاته التي أمرها نعمة المنجز من قبل، شارطاً جمالياته بقطيعته الواعية مع الاثنين ليتانس في النهاية نقضاً حراً، بإطلاق، للسلطة كل سلطة.. إنها حرية مرعبة بالمفهوم الجوىدي.. حرية تدع ذاتها ذاتها وفقاً لممارسة لا قانون لها غير ذاتها، وتترك أن أسر الشكل قد يصولها إلى حرية مقموعة؛ لذلك فهي تتجاوز دأب ما يتشكل، وتجريب محموم لما يعد بالتشكل، إن كلا من التجريب والتجاوز يعملان على تخريب الوجه المعياري

بين الحرية والسلطة، وتترك هذه الأخيرة ما في القياس من دلالة، أو أصبحت تترك الآن، فتحدد موقفها من الحداثة أكثر فأكثر أمام الخطاب الجمالي ليصادر الديوان والرواية وتضطهد القصيدة، وتبرز أنياب السلطة وأظافرها من خلال ديمقراطية قناع الترويج نفسه.

فإلى كل المنحورين غداً، إن من طبيعة الفن الحقيقي أن يقتنص من لحظة الصدام شهادة لجمالياته، رغم كثرة النيوب والجراحات، وإذا كانت أجنحتنا قصيرة فإن حرية الطيور لا تقاس بطول أجنحتها.

لغة الذي تقدمه السلطة باعتباره كل اللغة، ويستحضران المسكوت عنه.. المحكوم عليه بالعزلة.. التابو سواء كان السياسي أو الديني أو الجنسي.. العلمى والمعيش.. الأسطوري والعادي.. الغرائبي واليومي في تشكيل احتمالي لا يرضى أن يمارس على المنطلق سلطة رفضها هو ذاته ولو كانت مجرد سلطة دلالية.. إن خطاب الحداثة الشعرية دعوة للمتلقي أن يمارس حريته في التعامل مع نصها الشعرى، وبذلك تتسع للمسافة، إذن، بين جماليات الحداثة وتقاليد التراث، اتساع التناقض

الهوامش :

- ١ - إبراهيم نصر الله - قصيدة : اللغاة لا يستوردن ضحاياهم - مجلة فصول/المجلد ١١/العدد ٣/القاهرة/ ١٩٩٢ .
- ٢ - عمر أوكان - مدخل لدراسة النص والسلطة - دار إفريقيا الشرق/ الدار البيضاء/ الطبعة الأولى/ ١٩٩١ م .
- ٣ - محمد نور الدين أنانية - الحداثة والتواصل - دار إفريقيا الشرق/ الدار البيضاء/ الطبعة الأولى/ ١٩٩١ .
- ٤ - ميشيل فوكو - إرادة المعرفة - ت : مطاع صفدى وجورج أبى صالح - مركز للإنماء القومى/ بيروت/ ١٩٩١ .
- ٥ - ميشيل فوكو - جنبا لوجيا المعرفة ت : أحمد السطاطى وعبد السلام بنعيد - العال / دار توفيقال / الدار البيضاء/ الطبعة الأولى/ ١٩٨٨ .
- ٦ - هريبرت ماركوز - البعد الجمالى - ت : جورج طرابيشي - دار الطليعة/بيروت/ الطبعة الثانية/ ١٩٧٩ .
- ٧ - هريبرت ماركوز - الإنسان ذو البعد الواحد - ت : جورج طرابيشي - دار الآداب/بيروت/ الطبعة الثالثة/ ١٩٨٨ .

قضايا الإبداع خارج العاصمة

انعقدت هذه الندوة بمقر (إبداع) بمناسبة صدور عدد خاص عن قضايا الإبداع خارج العاصمة ؛ وقد دعى إليها بعض الأدباء والنقاد ولبى الدعوة كل من : فريدة النقاش ومحمد صدقي ومحمود حنفى كساب ويسرى السيد وماجد يوسف ؛ واشترك أعضاء أسرة (إبداع) فى المناقشة ؛ وكذلك الشعاعران عبد الناصر هلال وكمال عبد الحميد من سوهاج، وقام بإدارة الندوة : حسن طلب .

ـ فريدة النقاش

إن مشكلة أدباء الأقاليم ليست مشكلة فنية بل إنها أعقد من تلك بكثير ، فالأدب من الناحية الفنية هو الأدب سواء فى الإقليم أو العاصمة ؛ إذ لا توجد سمات فنية تميز أدب الأقاليم عن أدب العاصمة ، إنما المشكلة هى مشكلة الواقع السياسى والاجتماعى الذى نعيشه ، فالقاهرة هى «المركز» وماعداها الأطراف التى تعاني من الإيقاع البطيء فى الحياة ، وذلك لتمرکز النشاط الصناعى والاجتماعى والتجارى وبالتالي الثقافى فى القاهرة ، مما ينتج عنه تهميش الأقاليم ، وتكرس الوضع المازم لأدبائها .

فإذا ما حاول أدباء الأقاليم الخروج من القيود والقوانين المقيدة للإبداع وللحريات ، للتعبير عن ذواتهم من خلال منشور أو اجتماع أو جمعية ، يواجهون بمركزية أخرى وهى مركزية النشر ، ومركزية التجمع . فجميع أقاليم مصر عاجزة تماماً عن إصدار مطبوع خاص بها يعبر عنها وعن مشاكلها الخاصة ؛ لأن قانون سلطة الصحافة لا يسمح بإصدار جريدة دورية منتظمة إلا بتصريح ، ثم بإيداع مبلغ ضخم فى البنك لحسابها ، وهكذا يصعب إصدار جريدة خاصة .

اما الجمعيات لقانون ٢٢ لسنة ١٩٦٤ يحاصر إنشائها ، وهذه المركزية تجعل أدباء الأقاليم معلقى الأنظار بالقاهرة ، فالعيار الحقيقى عندهم لإثبات قدرتهم الإبداعية هو التواصل مع جماهير القاهرة والنشر بها . وفى النهاية علينا تذكر حقيقة هامة هى أن جميع أدباء مصر قادمون من الأقاليم ومنهم : يحيى الطاهر عبد الله ، بهاء طاهر ، عفيفى مطر ، أمل دنقل .. إلخ .

ماجد يوسف :

الايراجة أدباء القاهرة هذه الصعوبات من كبت الحريات وصعوبة النشر ؟

ـ فريدة النقاش :

نعم ، ولكن تتفاقم وتتزايد المشكلة فى الأقاليم ، فبالقاهرة توجد البدائل الأخرى والمجلات .

محمد صدقى :

سوف أتحدث عن تجربتى الخاصة بالعمل الثقافى فى الأقاليم منذ أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، وهى تجربة تؤكد قدرة الشباب الدائمة على تجاوز الأزمة بمحاولة خلق منبر خاص بهم مما يثير انتباه الدوائر الثقافية فى القاهرة . وأخص بالذكر هنا تجربة مقهى «المسيرى» بدمهور تلك الورشة الأدبية لمجموعة من الأدباء الهواة الذين يعملون بحرف أخرى إلى جانب الكتابة ، ومع ذلك يجتمعون فى ذلك المقهى ويقرأون إنتاجهم ويناقشونه وعند نشره فى المجلات يوقعون «دمهور» أسفل اسم المؤلف ، وقد حملت إبداعات تلك الورشة الإرهاصات الأولى للواقعية الاشتراكية للقصة فى مصر . وقد شارك فى هذه الندوات مجموعة من كبار الأدباء استجابة لهذه الحركة منهم : زكريا الحجاوى ، ومحمد تيمور ، ومحمود حسن إسماعيل ويحيى حقى وغيرهم . وتدلنا هذه التجربة التى ربما لا يعرف عنها الكثيرون الآن شيئاً على ضرورة أن يكون هناك مسح شامل للنشاط الأدبى والفنى فى الأقاليم ، إذا أردنا أن نمتلك خريطة أدبية واجتماعية وثقافية شاملة لجمهورية مصر العربية ؛ تبين كيف تنعكس خصوصية كل إقليم فى أدبه .

محمود حنفى كساب :

يستطيع الأدبى أو الفنان الجاد - وأنا أتحدث هنا من خلال تجربتى الشخصية - أن يظل مقيماً بإقليمه ومع ذلك يستطيع نشر إبداعه ، واحتلال المكانة اللائقة بالواقع الثقافى ؛ فعلام يدل إذن مصطلح «أديب إقليمي» هل يدل على أديب متواضع المستوى مقيم فى أحد الأقاليم ويكتب من أجل الوجاهة الاجتماعية ؟ أم أديب مقيم بإقليمه ويكتب مؤمناً بأن الكتابة اختيار إنسانى ؟ إن الأدبى الحق فى أى مكان لم يحدث أن وجد عائقاً فى الوصول إلى الجماهير ، فبالقراءة الجيدة ، وبالفهم الراعى للواقع ، وبالممارسة الدائمة للكتابة يستطيع الأديب النشر وهو مقيم فى إقليمه من خلال «البريد» ، وقد تواجه الأديب مشكلة لتجليل النشر ، فطبع حينئذ ألا يتوقف إن كان صادقاً لأنه يكتب للتعبير عن ذاته أولاً .

سليمان فياض :

اتفق مع هذا الرأى فالأديب الحق يشق طريقه من أى مكان ، فإذا ما امتلك الأديب أدواته الإبداعية ؛ أقصد مبادئ اللغة العامة ثم اللغة الخاصة بالنوع الأدبى الذى ينتجه ، سيتواصل مع الجماهير من أى مكان؛ ولكن المشكلة الحقيقية أن

الشباب لا يتمرسون بتلك الأدوات؛ بل ويخطئون أخطاء لغوية فاحشة ، ومع ذلك يعتقدون أنهم أدباء كبار، الا يعد ذلك تناقضاً ؟

إن علينا الاعتراف بالأزمة الحقيقية التي يواجهها الشباب ، التي تتمثل في انهيار المستوى العام للمكتبات العامة ، وارتفاع أسعار الكتب ، وإغلاق مصادر الثقافة أمام الشباب حيث أصبح عليهم محاولة إيجاد الحلول المناسبة للخروج من تلك الأزمة .

ماجد يوسف :

أود أن أخيف أن مشكلة أدباء الأقاليم تكمن في النظر إلى القاهرة بعين الطفل الصغير ، كما لو كانوا ينتظرون الأب الذي يرعاهم ويوفرهم احتياجاتهم ، ناسين أن القاهرة لا تصنع أدبياً ، لقد لاحظت في أكثر من مهرجان إقليمي أن الأدباء لا يجتمعون إلا عندما يأتي الشعراء الضيوف من القاهرة ، لماذا لا تتكرر هذه الاجتماعات فيما بينهم ؟ هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر فهم لا يبذلون جهداً في التعبير عن ذاتهم ، ففي السبعينيات أغلقت دور النشر في وجه شعراء «إضاعة» فاصدروا مجلتهم الخاصة ورفضوا التعامل مع جهات النشر الرسمية التي لا يرضون عن سياستها الثقافية آنذاك ، فالتجربة الحقيقية تفرض نفسها وأقرب مثل على ذلك وأحدثه هو تجربة (الأربعاءيون) في الإسكندرية .

يسرى السيد :

إن المشكلات التي لمستها من خلال بريد القراء إلى الباب الأسبوعي «نادى أدباء الأقاليم» بجريدة الجمهورية يمكن أن تعكس بصدق مفهوم أدباء الأقاليم الذين يشكون دائماً من المجلات الأدبية المتخصصة ومن أهمها «إبداع» التي أصبحت مجلة «الصفحة» فلا تخصص مساحة كافية لهم ، وكذلك يشكون من قصور الثقافة التي لا تقدم بدورها ، بل تمثل الحركة الثقافية ، بل إن بعض مديري قصور الثقافة يقومون أحياناً بكتابة تقارير أمنية ضد الشباب ؛ وبأعمال أخرى . أما من ناحية الجماهير فمعظمهم لا يعرفون أين توجد قصور الثقافة . والأمثلة كثيرة ، والشكوى مستمرة كذلك من المكتبات التي لا وجود لها ، فكتب مكتبة الأقصر مثلاً أختفت في أثناء نقلها على عربة (كارو) ! ولا أجد يعلم منها شيئاً !

إن هذه المشكلات وغيرها تمنى أن المناخ العام يقتل الإبداع . أما الرابطة بين الإقليمية والمستوى الفني فهو ما أرفضه، لأن تجربتي في معايشة مشاكل أدباء الأقاليم تشهد بانهم لا يعانون من أزمة فنية بقدر ما يعانون من مناخ عام يجب التغلب على مثبطاته .

عبد الناصر هلال :

استطيع أن أخيف بوصفي شاعراً من سوهاج بعداً مهماً في المشكلة وهو سيادة ظاهرة التزمت الديني التي تقيد الإبداع وتكاد أن تقتله ، أما شكوى أدباء الأقاليم من المجلات الثقافية فهي شكوى وأهية صادرة عن الأدباء «المترقعة» غير الجادين لأن الكاتب الحقيقي لا يسعى وراء النشر ، بل إن النشر هو الذي يسعى إليه ، ومع ذلك فإن إلحاح هؤلاء

المرتزة وراء النشر يجعلهم يقوون بما يريدون على حساب الأدباء الحقيقيين ، وهناك بعض الشعراء لهم من الدواوين ما يزيد على دواوين عفيفى مطر وهؤلاء أمثالهم هم الذين يشكلون « مافيا الاقاليم » ..

يسرى السيد :

لقد تحكمت «مافيا الاقاليم» فى الجامعات فوقفت ضد الندوات الشعرية ، ومنعت دخول الآلات الموسيقية إلى الجامعة تحت ستار الدين .

كمال عبد الحميد :

أنا صاحب تجربة فى النزوح من (سوهاج) إلى القاهرة ، وقد انتهت بى تجربتى إلى أن الوضع الثقافى فى القاهرة على عكس ما كنت أتصور ، فالمقاهى الأدبية انتهى دورها الجاد ، وكذلك تدهور الاحتكاك الثقافى ، ولم يبق أمام الأديب سوى الجلوس على مقهى «البيستان» .

سمى إبراهيم :

على الرغم من هذا الوضع الذى يبدو قاتماً ، إلا أن هناك بعض المحاولات الجادة من الشباب للجمع من أجل المناقشة الجادة حول أعمالهم الأدبية بصورة يستفيد منها الجميع ، يحدث ذلك فى بعض الأقاليم بعيداً عن هيمنة قصور الثقافة أو هيمنة سلطة الشاعر الكبير أو المعيار النقدي للمجلات الأدبية وخير مثال على ذلك جلسة الخميس الأخير من كل شهر فى محافظة المنوفية والغربية ، وجلسة الخميس الثالث من كل شهر فى البدرشين إلى آخر هذه الجلسات .

حسن طلب :

إذا كنا قد اتفقنا على أن العقبات التى تواجه المبدع قائمة فى العاصمة بصورة ما ، لكنها قائمة فى الأقاليم بصورة أشد ، فإن علينا أن نبحث معاً عن المقترحات الجدية لمواجهة هذه العقبات .

محمد صدقى :

أقترح إنشاء (اتحاد أدباء الأقاليم) ليتولى بالتنسيق مع اتحاد الكتاب تذليل هذه العقبات ، ومواجهة ما قد يجد من مشكلات أمام الأدباء والفنانين فى الأقاليم .

فريدة النقاش :

لا أوافق على هذا الاقتراح ، لأنه سوف يشير إلى تصنيف فنى يكون فيه أدباء الأقاليم أدنى مستوى من أدباء العاصمة ، كما أن اتحاد الكتاب نفسه لا يقوم بدوره على خير وجه ، وربما نستطيع تطوير الفكرة بأن ننادى بإقرار حق الأدباء خارج القاهرة فى عضوية اتحاد الكتاب .

شمس الدين موسى :

لا أوافق على هذا رأى ، لأن هدفنا جميعاً إلغاء الفوارق المخزومة ما بين أدباء الأقاليم وأدباء العاصمة ، وليس تكريس ما هو قائم بالفعل .

محمد صدقي :

إن لى مقترحين فى هذا السياق ، أولهما تغيير قوانين الجمعيات الأدبية بحيث يسمح للادباء فى الأقاليم بتكوين جمعيات خاصة بهم ، أما الاقتراح الثانى فهو مساندة تجمعات الشباب لحفزهم على التواجد المستقل إلى جانب مشاركتهم فى المؤسسات الثقافية بالأقاليم .

فريدة النقاش :

كل هذه المقترحات لن تكون ذات جدوى ما لم ننتبه إلى هذه الحقائق : -

١- تسليح كل أديب شاب فى العاصمة أو خارجها بالكفاح والدأب للحصول على مصادر إبداعه أولاً ثم إتقان عمله ثانياً .

٢- كما لا بد من أن يتسلح إلى جوار ذلك بالوعى اللازم لمقاومة الإرهاب الدينى .

٣- تحرير قانون الصحافة والجمعيات من قيوده .

٤- تطوير موجة البرنامج الثانى التى لا يكاد يصل بثها إلى الأقاليم .

سليمان فياض :

أضيف إلى ذلك مقترحاً خاصاً بتخصيص نصف فى المائة من ميزانية كل محافظة للادب بعيداً عن النواحي الإدارية ، كما اقترح ثانياً إصدار مجلة القصة تحت إشراف وزارة الثقافة مثل مجلة الشعر والمسرح ؛ وأن يعود الاهتمام بالمكتبات العامة فى الأقاليم .

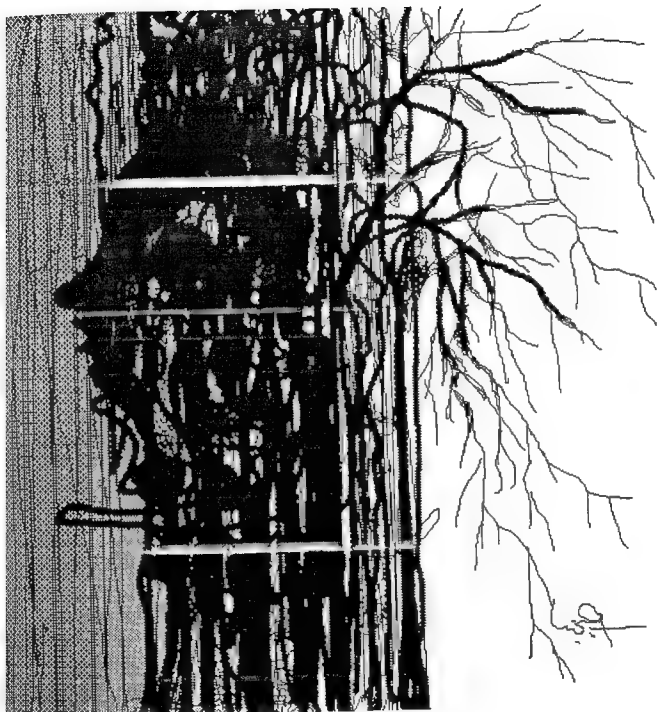
يسرى السيد :

أحب أن أضيف إلى ذلك نقطة أخرى مهمة ، هى ضرورة أن يتولى الإشراف على قصور الثقافة بالأقاليم أدباء مثقفون مقبولون من عامة المبدعين فى الإقليم ، بدلاً من الوضع الحالى الذى يتولى فيه الموظفون الإشراف .

فريد النقاش :

إن هناك دوراً ثقافياً كبيراً يجب على الإدارات المحلية أن تنهض به ، وهذا هو ما يجب التأكيد عليه ، وكذلك يجب أن تقوم الأحزاب بدور آخر مواز ، فحزب التجمع مثلاً هو الوحيد الذى أصدر مجلة للادب والفن تهتم بنشر النصوص والدراسات الجيدة من العاصمة ومن كل أقاليم مصر .

وانتهت الندوة بالتأكيد على ما اتفق عليه الجميع ، من أن المشكلة التى نواجهها الآن سواء فى العاصمة أو فى الأقاليم . هى مواجهة القيود المفروضة على الحريات بكافة أشكالها حتى يتسنى للمبدعين القيام بدورهم كاملاً ضد قوى التخلف والظلام .



لوحة كيميوتير للفنان سامي بشير الخواك - اسعويط



هذه النصوص من الأشعار والقصص

النصوص الشعرية المنشورة في الصفحات التالية ، هي أفضل ما استطعنا ان ننتخبه من مئات القصائد التي وصلتنا تبعاً بعد الإعلان عن هذا الملف في العدد السابق .

تشهد هذه المختارات بوضوح على أن مرمم المبدعين واحدة تقريباً في العاصمة وخارجها ، فهي لا تشير إلى مكانها الإقليمي المحدود ، بقدر ما تشير إلى زمانها الذي يعيشه المبدعون المصريون جميعاً ؛ في هذه المرحلة التي أصبحت فيها الحرية هي الحلم المشترك للجميع ، وأصبحت مقاومة مظاهر القمع وقوى التخلف هي المسعى الفكري الأساسي الذي يحكم رؤى المبدعين . أما عن القضايا الفنية التي تطرحها هذه النصوص ، سواء من حيث التشكيل أو اللغة أو الإيقاع - الذي يتجسد من خلال التفعيلة أحياناً ومن خلال الثورة عليها أحياناً أخرى - فإن الأمر لا يخرج عن القلق الفني العام الذي تعيشه القصيدة القاهرية ، إن لم تكن القصيدة العربية المعاصرة بصفة عامة ؛ خاصة لدى الأجيال الجديدة . ولا يبقى سوى التفاوت في المستوى ، الذي هو - بطبيعة الحال - رهن التطور في الرؤية ، والتمرس بمعاركة الأدوات وصقل الخبرة بمرور الوقت . ولعل ما يصدق على النصوص الشعرية ، يصدق أيضاً على النصوص المختارة من القصص القصيرة .

يبقى أن نشير إلى أن نصوصاً كثيرة صالحة للنشر قد وصلتنا في وقت متأخر ؛ وكان العدد قيد الطباعة فلم نستطع إلا أن نؤجلها على وعد بنشرها في الأعداد القادمة ؛ ولئن كان هناك انحياز إلى غير المعروفين من الشعراء ، فما ذلك إلا لأن المعروفين منهم متاحون في أي وقت ؛ ولبعضهم حضور واضح على خريطة الشعر المصري ، مثل : عبدالعظيم ناجي ومحمد الشهاوي وصالح اللقاني وغيرهم ممن نشرت لهم (إبداع) في الماضي وستنشر في المستقبل .

التحرير

البلاد

البلاد التى انتظرت عرسها
تفرك الآن فى راحتها الزمان كحبة بُنْ
وتفمس - فى الليل - أرجلها
والمدى صامت لا يبورج
البلاد التى انتظرت عرسها
تدخل الآن مستودع الذاكرة
وتحاول ألا تموت
فتستل سيفاً تلبسه الوهم كى تدرك العاديات
فترجع مثقنة بالقرورج
البلاد التى انتظرت عرسها
رهنت عشقها واستراحت على شاطئ الريب
خشية أن تفرق الشمس فى لجة البحر أو يستحيل المطر

غابة من جروح
وأنا الآن أبحث مندمشاً في الدماكين
أقرا كل التفاسير كل التصاویر كل الخرائط
أعجز عن فهم كل الشروح

وهيد للوندى

المنيا

صمت يروح

صمتٌ قد يعرفه النأى .
يباغتنى ليلاً فأنامُ
صمتٌ بحروف أخرى
لا تسكن فى أرض الموتى
أو خلف قلوب الأيتام ... ،
يتربع فى جوف الكلمات ليجهض طفل الأحلام ،
وتموت الخفقة فى الأرحام .

صمتُ ممصوب العينينُ
يتفجر عند الفجر
تتشكل منه الأيامُ ،
كل الكلمات :
كلماتُ سكرى تتبعثر فينا
لتقنعُ وجه الصمتِ .
الصمتُ ... ييوح :
ما عاد الأخضر أخضر ...
وإريع تسكن في الأقلامِ
صمتُ أكبر ،
صمتُ يتكسر !

كمال كمال عبد الرحيم

ديروط

مريميات

المدى وجع والغريب المسافر
لا يتقى غير واحدة في المدينة : مريم

صوت يجيء من العالم الطومى يُقَلِّفُنَا بالبكارة والكهنوت ..

تقول الأساطير :

مريم تظهر فى آخر الكاس ممشوقة .

يَتَلَقَّهَا الله ...

ما بين زغردة .. وتلاوة .

فى الحديقة ظلان منكسران .. على سور نافورة .

هل تراك اتخذت البنات ملائكة العرش ؟

أم زوجوك على جبل الموت مريم

أنت الذى فى يدك المشيئة ...

مريم تخرج فى أول الكاس

تطفو على رغبة الثلج

تخلع عنك عباءتك الملكية

مريم تأخذك الآن ..

دواءُ داءِ الدَّنْ

للشاعر أن يلعبَ محتماً بالشعر
 ليدراً نارَ الوقتِ بماءِ قصيدتهِ
 ويقامرَ في بحرِ الدَّنِ الحُرِّ
 يغيرُ باءَ البؤسِ بباءٍ من بهجتهِ
 ويصدُ اليأسَ بخمرِ الشعرِ
 لينسى العمرَ الفارقَ في حُكْمتهِ
 من يقدرُ أنْ يدفعَ عن صدرِ الشاعرِ سيفاً
 فليفعَلْ
 أو فليتركْ هذا المجنونَ وحيداً
 بينَ غرائبِ مِحنَتِهِ
 ولينظرْ كيفَ سيصنَعُ من المِ الروحَ نِجاةً ؟
 كيفَ سيرتدُّ إلى وقتِ مَفلولتِهِ ؟
 وليرجِ الناقدُ نظارتهِ السوداءَ
 فالشاعرُ قد شربَ الكاسَ الآنَ
 ليدخلَ مملكةَ السحرِ سعيداً
 محتماً في تعويذتهِ

جغرافيا

ليست ضائعة روحك في فلك الافلاك

ولكن كواكب أخرى

تبحر في نفس مدارك

تاكل من غسق الأوجاع

وتنداح على خيط من سعف الشرفات ،

ذوايات النويات بدوامات الرحلة ،

عبر ضباب وضمانر ليست من تركيبة هذا العالم

لكن فضاء يجمع في أوردة الليل

ويشرق في جسد اللحظات طيوراً من وجل ،

لست الخائف

لكن العرق المتصبب من فجوات السحب الجواله

عبر هلام الكون / الريح / دهاليز الجغرافيا

في الأعضاء المشكولة

ليست بعواصف أو أمطار
لكن الزيد المتناثر فوق فضاء يعلك نيزكه
ويَجِبُ نجوماً تمضغ أعشاب سليمان^(١)
وتمضى فى أخيلة النسّاجين إلى « مدن الملح »^(٢)
اسأقط دمع الساحرة ، وفرت خيلُ السحب الممطرة
ببزة جنرالٍ يحتفل بموقعة النجم الهارب فى صحراء الرعب ،
« نجيب »^(٣) يُجيبُ فضاء الأخيلة
تضيق شرايين الرأس
ويسبح فى جائزة تاتى فى الوقت الضائع
هل تجدى السماعاتُ أو العدسات اللاصقةُ
وهل يُفلح هذا الأرعن فى نقل الصورة ؟
كل الأسئلة تدور برأسك
لكن إجاباتك ليست فى حجم فضاءاتك
أين سواحر « ماركيز » ، « متاهة جنرال » ،
ما كان وما سيكون ؟

١ - دهران محمد سليمان أعشاب صالحة للمضغ .

٢ - « مدن الملح » رواية عبدالرحمن منيف .

٣ - نجيب محفوظ .

قوارت خلف الأفق معارك ، افراح ، وصواعق ، فيضاناتُ
يابسة تضي فوق الأمواج وأنهارُ جفت من نزع الطقس /
الرقص بحافة بركانٍ /
تنينٌ في أحضان العصفور /
غرابيبٌ وتآكلٌ في خارطة اللوح المكسور
المركبة الآن تجوب بعيداً عن منطقة الجذب
هلام الوقت على شفة التتين ،
الرعدُ يضيع ، الموسيقى ، شبق الحيوانات بتاريخ الأزمة /
يقصف هذا الوغد هواء الغرفة بالأنباء ويستعدى الأكسجين ،
بَعُوضُ الضوء الخافت ،
وثرَيَاتٌ من عصر الفرعون القابع خلف الأحجار
يلوك الحنوط .. ويقرأ كلفَ حُطوط الطولُ
ويتعامد والشمس ..
الملك المستنفر يستفقر من جهل الأحقاد
يُشير لثِقَاة آدم ويحوّل قبل الصلوات ،
النسمات تجيء من البرّ القريب وتزكم أنف الطفل المتمردِ
يبتدىء العطسُ ،

الساحةُ تتجاوبُ
والرقصُ الدمويُّ : تَدَاخَلَ وَقْتُ غُرُوبِ الشَّمْسِ وَأَغْفَى الحِرَاسِ /
تسللُ صرصارٌ للمدخل / سعللةٌ ،
رأسُ الأفعى ما عادت تقف بقاعدة التمثال /
الأوراقُ المكتوية تقذفها الريح الرطبةُ
فتدُقُّ الجدرانَ ويتهاوى الكهف ، الأعمدةُ ،
الكهانُ يغوصون ، الطرقُ السرية تفضى للنهر
ولكنُ النهرُ هنالك مشغولٌ بالعطش القادم
من أعلى النيل ... !!!

شريف رزق

شبين الكوم

متاهة المحارب

ليست الأشجارُ ، والطيرُ الصبى سِوَاى
.... لكأنهمُ عبروا على جَسَدَي الطريح / كأنما
نَزَفَى / كَانَ الْبَحْرُ : جِسْرُ نَمَى / أَنَا فِذَّةُ

على الصَّخْرَاءِ : قُبْرَتِي ؟ / كَانَ الرِّيحَ صَحْرُ ابْنِي / اعاصِفَةُ نَصِيدُ مَدْيٍ
فَتَهْطَلُ ، مِنْ نَبِيذِ الْأَفْقِ ، شَمْسٌ مِنْ رُخَامٍ
بَيْنَ إِيْقَاعِ الطُّبُولِ ؟ / الْعَصْفُ : اجْنَحْ : دَمٌ يَغْلَى / كَأَنِّي
أَوْ

كَأَنِّي / مَا الَّذِي : تَتَشَكَّلُ الْأَشْجَارُ فَوْقِي ؟ / لَمْ أَعُدْ
وَحْدِي ...

وَوَحْدِي ،

جُلُوءُ اللَّازُورِدِ

لَا شَيْءَ لِلْكَائِنِ مِنْ جَسَدِي عَلَى جَسَدِي
وَلَا دَمُكَ الَّذِي يَهْدِي بِمَوَاقِدِ دَمٍ عَبْدٍ
وَلَا السُّمَرَاءُ تَبْتَكَرُ أَنْدُلَاعَكَ : إِذْ تَحِيضُ
... نَسَاقَطَتْ شَهْبٌ عَلَى كَيْدِي / وَغَادَرْنِي تُرَابٌ / كَيْفَ أَمْضَى : صَوَّبَ
أَبْعَادِي ؟ ، وَاهْرَبُ مِنْ أَكَاذِيبِ الْمَرَايَا ؟ / لَا مَكَاتِيْبُ تَجِيءُ مِنَ السَّمَاءِ /
عَلَى التَّلَالِ اصْطَفَتْ الْجَنَّتُ الْمَضِيَّةُ / كَيْفَ غَطَاكَ الْغَمَامُ ؟ / نَسَوُكَ
مِثْلَكَ / خُوْدَةُ الْمَلَكُوتِ : رَأْسُكَ / نَخَلْنَا فَوْضَى : يَدَاكَ ، عَلَى مِيَاهِ الرِّيحِ
مَثَدَّتَانِ / تَنْفَجُرُ الْمَرَايَا
وَالْوَجُوهُ : تَفْرُ فِي فَوْضَى قَمِيصِكَ ...

ينهضُ الثُّرابُ

وَأَسَوفُ تُدْرِكَ الخَيْولُ

قُماشُ مقعدها صُئولُ

تانسِ الاطيارُ في دَمِكَ الوريثِ

سوى أبى والقدسِ السُكرانِ يسفحُ

هَلْ رننَ في سريري ؟

هَلْ أنا : في ديمةٍ شَجَرٌ قَتيلٌ ؟ • أَشْتَبِكِ كمثلما

الجُدُرانُ تعلو • هكذا تهوى وعولُ القلبِ في ماءِ الصُراخِ •

فكيف سلَّتُ كفَّها أُمِّي مَساءً مِنْ جنونى / غادرَ الأسلافُ

شريانى إلى جَبَلٍ • ولا بحرٌ لأعبرُ • أسندَ المجنونُ رأساً يستنيمُ

على جِدَارِ النَّارِ • نيلى : يفتحُ الشُّبَّاكُ ، كى يلجَ الجنودُ الأقدمونَ على :

أنا • ماذا تُكسِّرُ تحت جِلْدِي ؟ • ذَا أنا : أحصى خُساراتى فأعثرُ

في نُتْارةٍ كوكبٍ يهذى ، ويسبقُنِي سعيرى • تصعدُ الأفعى مِنَ الفنجانِ

حانيةً : انتقُبُ في نهاياتِ السُّطُورِ فتبتدى ؟ • ...

وَأَسَوفُ يالْقُنَى الذُّبابُ العائِلُ ، ونهدكِ التَّيَاهُ : أَفْقُ • مَنْ هُنَاكَ :

يرجُ نَحْلُ البَحْرِ كى أُمِّي ؟ • حُطَّايَ خطيئةً ، وحريرُ مُصحفها يسيلُ

يسلُنِي • ... فلتعبروا مِنْ جَنَّتِي مِنْ أَوَّلِ الهكسوسِ حتَّى سور

بابل • مَنْ هُنَاكَ : يفجرُ الكيمياءُ فيَّ ، فينتشي حدُّ المدى ؟ • جميلة

الملوكات : طاغية ، وَأَنْتِ مَكْرَرٌ : وَجَعَ الرَّعَاةُ

نارٌ تَبْجُسُ مِنْ دَمِ الْأَحْجَارِ / رِيْقُ الْبَحْرِ :

وَجْهُكَ يَصْعَدُ فِي الْمَاءِ

أَجْنَحُ تَلِيفُ / تَفْتَقُ الْأَشْجَارُ عَنْ

شَعْبِ الشُّطَايَا : يرحلون على مياهِ النَّصِّ /

أشلاءٌ محوِّمةٌ / أَجَىءُ : الصَّابِيُّ الْبَدْوِيُّ يَسْهَلُ

غَيْمَةً ، غَرْبُ الرِّمَالِ / دَمٌ فَضَاءٌ : رُقْعَةٌ : شَجَرٌ

الْحُرُوفِ / يُحَوِّمُ الطَّيْرُ النُّحَاسِيُّ الْخَفَافِيشُ

الْمُضَيِّئَةُ فِي فَضَاءِ الرُّعْفَرَانِ / وَتَحْتَ عَاصِفَةٍ :

خَيُْولِي / وَجْهُكَ الْمَشْطُورُ : قَافِلَةٌ عَلَى مَوْجِي

وِخَاتِمَةُ الطُّلُولِ تَجْرُجُرُ الْأَشْجَارَ مِنْ جَسَدِي وَأَوْرَاقِي الطُّيُورِ /

منى عبد الفتاح

قنا

الحزن

مهداة إلى أمي التي ماتت من جراء مرض الكبد

رسمت باستحسان فوق وسادة

ليلتنا ! .

ليس لى

غير هذا الفراغ

فالتي كان يؤنسنى صوتها

هدمت ركنها الزلزلة

صحت يا أنت

فانتبهت قطّة

وانحنى العنكبوتُ العجوز

يرسم الحزنَ فى الجدرِ الصامتة

السريـر انكفأ

والملاءات غادرها الضوءُ

المسها يقشعرُ البدن

فى الإطار المعلق فى داخلى

كان صوت الفجیعة يخطفنى من ثبات الوقوف

صحت يا أنتِ

فانتبهت قطّة

وانحنى العنكبوت

ال ع ج و ز

الرمْلُ مَعْقُودٌ عَلَى مَحَبَّتِي

(مقاطع من قصيدة الاعترافات)

أَسْتَطِيعُ الْآنَ أَنْ أَقُولَ لِلشَّمْسِ :

زمنٌ يَخْجَلُ من جسدٍ : يتعرى من زيفِ التقوى ولباسِ الجوع . يغفو البحرُ قليلاً ، ثم يقدمُ تبريراً للعشاقِ عن العطشِ الليلي . امرأةٌ تتخطى اللغةَ اليابسة : تخطتْ عرى محبتها للنبي . يغفو البحرُ قليلاً في قفطان القدماء : طيرٌ يعقدُ بالرمْلِ جناحيه ، يُنفِثُ فوق رخامِ الروح ، يحطُّ علي وجهِ الأنثى ريشَ الأحلام ، يحطُّ خريطةُ دهشتها تحت فوانيسِ المجذوبين الشعراء ، هل يَخْجَلُ زمنٌ من جسمٍ يفضحُ فوراً الجسم ؟ ضجيجٌ يلبسُ جسماً نبوياً ، وامرأةٌ تقرأ دُمها في استحياءٍ ، وتحاولُ أن تستجمعَ للمبهوتين الأجوبةَ القانعة .. دُمها شجرٌ يكبرُ في تربةٍ رجلٌ يقرأ في الكعبين مسافاتِ الرغبةِ والخجلِ الفطري . فرس اللغةِ الجامحة ، وجندى صب يقفان على بهو الأسماء : الخوذة أرضٌ ، والطلقة امرأةٌ ، والنقطة في تجويفِ الحرف : الرغبة بين تميصِ المرأةِ وحميمِ النهدين . هل الجندي يحبُ الفلسفةَ الجغرافية ؟ ويصوبُ ضد « الأرنبة » النائمة على عشبِ الروح ؟

أَسْتَطِيعُ أَنْ أَقُولَ الْآنَ :

حفنةً رملٍ تكتبُ نهراً ووطناً وزوجين بهيجين . حفنةً رملٍ : امرأةٌ . حفنةً

رملٌ تفتتحُ نافذةً في فضاءٍ يطلُّ البدنُ اللدنُ ، يمشى على رائحةِ السترةِ . هل
يخجلُ زمنٌ من جسدٍ يتعرى من فوضى اللغةِ ولباسِ الجوعِ .
استطيع أن أقولَ للمساءِ :

جاف أيها المساء

امرأةٌ تقسو على نهديها ، وتقصُ للمساءِ شبقَ المواقيت . كم جثةٌ تفصلُ
الهواءَ عن غناءِ المتعبين ؟ كم جثةٌ بينَ حدِ الماءِ وحدِ الجنونِ ؟ ولماذا تنزُّ
السهولُ في دمي طيرَ المواويلِ ؟ هل أخذُ في صحبتي شهوةَ النخيلِ للعرءِ ؟
والرملُ معقودٌ على محبتي ؟ أنا مهيبٌ للنارِ ، أصيرُ مثلما أصيرُ ريحا على
خشبِ الوقتِ . علىُّ يقولُ لى : لماذا تحبِ الرملُ ؟ وأنا أحبُّ الماءَ والبندقيةَ ،
ويرامجُ الأطفالُ ، ونشرةُ الأخبارِ ، والمغنيةُ التى تقول :

« الطفلُ فى المغارةِ وأمه مريم وجهان ييكيان ييكيان لأجل من تشردوا
لأجل أطفالِ بلا منازلَ لأجل من دافع واستشهد فى المداخلِ »

- جدارٌ مائلٌ على جسمى

يقولُ لى : لماذا تملأُ بيتنا ورقاً ؟

كان الجنديُ بخونته تحت مسامى يسألنى : لماذا الحارةُ خاليةٌ من وقعِ
الاقدام ؟ أستطيعُ أن أقولَ : يتبعُ امرأةً من أولِ العشبِ حتى ضجيجِ
المحطاتِ . يختارُ مكانه محاذياً للمجازِ ..

يتفرجُ فى قفطانِ الأنوثةِ حيناً

ويعترفُ : الوطنُ زهرةٌ قطن

وضوءِ س ي ل يسيلُ

بينما عمر ما يهبط السلم

المساء في المدينة عابر سبيل :
 ينزوى بارداً في ركنه المظلم ، ينفض
 الضجيج من فوق جلده ، وقبائل الثيون التي حطت على عينيه ..
 ثم ينام عند عتبة بار رخيص
 أو يظل ساهراً ، حول فجيرة ما ، حتى الصباح
 (مساء المدينة ، عادة ، ينام خارج البيت ..)
 والنهار لم يعد يزرع الحقل : يحتمى من
 الشمس بحائط منهار للتر ،
 ثم يبكي قسوة الضحايا العابرين .
 وامرأة في المدينة
 تسخل الفراش كل ليلة بحزمة من
 الذكريات ، فتشعلها ، وتجلس قرب النار ، تتأمل الهشيم ..
 لم يرَ مساء المدينة المرأة العجوز

صديقة المرأة ،

حين اتكأت على الحكايا ، وأطلقت

الماضى من أدرجه الخاصة ، وقبَلْتُه :

ثم بحرص أعادته ..

لكن أطيافاً بقيت تحاورُ اللمسات

المهملة .. وتراقصُ السنينَ المتوقفةَ فى بَروازِ ،

بينما .. عُمُرُ ما ، يهبُّ السَّلاَمُ !

لم يرِ مساءُ المدينة شيئاً كهذا :

لأنه ليس صديقاً للأطفال ،

وكثيراً ما يشرب القهوة ..

المدينة !!

أكان يجب أن نعشقها دونما سبب مقنع

فنصير ملانكةً وشحانين ، نسيرُ كأننا سلالاتُ لحواناتٍ منكورةٍ .

تُهَيِّجُ أحْراشَنَا الغُضْبى موسيقى الأمنِ المركزى ،

ونَحْنُ للطباشيرِ فى فضاءٍ معبٍ

بالعُتْفِ ، والغازِ الموحدِ للدموعِ .

أكان لى أن أحبها ،

حين رأيتها للمرة الأولى ، فى مظاهرة لتلاميذ الثانوى :

تبحثُ - لَهْفَانَةً - عن حذاءٍ شريدٍ ..

أكان يجبُ أن أحبكِ حقاً ..

وأن تنجبنى بعيداً عنِ حضنّى ؟

أعشقُ الشعرَ ، فتَهجرُ الهنأةَ أطرافَ أصابعى ،

وتطاربُننى الضغينةُ حتى آخرَ شركٍ ..

كان يجبُ أن العقُ أحزانى بتعالٍ

وأن أحبُّ نساءَ المدينةِ ، أيضاً ،

وبونما سببٍ مقنعٍ ..!

ريما كى أتعلم الحروب الصغيرة ،

وأرافق المِراوغةَ فى الطريقِ .

لم تكف قاهريةً واحدةً

كى أومنَ بعصرِ الفئارين وعبادات الإجهاضِ

والنُعاسِ فى المستشفيات مسكوناً بالكوابيس .

هكذا ..

الغرياءُ أغنياءُ بالمرارة حتى النهاية

ما كان ينبغي لى أن أفارق اسمى عند جسر الطفولة
وأمضى هاجراً روحى حبيسة الحظائر هناك ،
روحى التى لم تعد معى .
كان يجب أن أرفع ظلى سريعاً
حين مرّ القطار ..
أرفع ظلى المضىء
ولا أشرق ثانية ..

عزت الطيرى

نجع حمادى

كانت أصابعها تقول

كانت أصابعها تضىء
وكنّت أقرأ فى كتاب حنينها الليلى
بعضاً من عذاباتي
إذا لجّ الهيام

كانت أصابعها ، تلامسُ ، جرحَ نافذتي
وتُطَلِّقُ ، وردَ بسمتيها ، طيوراً ،
صوبَ عنقودِ الغمامِ

كانت أصابعها ، تشمُ ، عبيرَ دمشتنا ،
تزجلُّ ما لدينا من مواقيت اليمامِ

كانت أصابعها ، توزعُ ، سرها المسكون جهراً ،
بين قلبي والبنفسج ،
ثم ترفو ما تمزقُ ، من أناشيد الخصام !!

كانت أصابعها تمرّدُ لحن أغنية ،
إلى قمرِ الفؤادِ الخُصِّ ،
تسكبُ في إناء الروح ، جمرأ من محبّتها ،
فاقتعلِ الصدام !!

كانت أصابعُها تبوحُ بما يُؤرّخُ حزننا فجراً ،

وكنْتُ أَلْمُ نَجْمَاتِي الْجَزَانِي ،

من سماء المنزلِ القرويِّ ،

أعجزُ أن أقولَ صبايَتي

إنْ جاني مطر الكلام

كانت أصابعها تُطَلِّقُ ثَوْبَهَا النَّارِي ،

فوقَ حِبالِ ذَاكرتي

وكنْتُ أنا الشَّمْسُ الْمَا تَجْفُفُ ثَوْبَهَا

بعد الزَّحَامِ

كانت أصابعها تُكُونُ صَبِيحَ غُرْبَتَنَا ،

بشمسٍ ، من عَنُوبِهَا ،

فأَرْسَمُ ، في فضاءِ الوقتِ ، عَصْفُوراً ،

يُؤَنِّنُ لَاشْتَعَالَاتِي ،

فتصحو كي أَنَامُ !!

عرش وحل وموسيقى نشاز

الامرُ ليس سيئاً تماماً

أيتها المرأةُ الكريمةُ

الكريمةُ جداً

معى فقط !

سأعبرُ تلكَ الأوجالَ العفنةَ

انا لا أعرفُ .. بالتحديدِ ..

حجَمَ عفونةِ هذهِ المساحةِ النيليةِ ..

بالتحديدِ .. لا .

ولكننى أوقنُ تماماً

اننى أتحركُ فى الوحلِ ..

منذ واحدٍ وثلاثين عاماً

فى اتجاهِ ما

نحو شمسٍ ما
لم أتبين الملامح بعد ..
ولكنني أحركُ ساعدي ، وساقِي ..
وأسرقُ بعضَ الهواءِ خلسةً
من قبضةِ أُمِّه !
الأمرُ ..
ليس شيئاً تماماً

صلاح على جدار

الفيوم

امراة

التي أعرفها - تماماً - وتعرفني -
دائماً تأتي من غير استئذان ،
بعد صباح الخير ، مساء ، الخير

تجلس قبالتى ، تمديدها نحوى .
تجردنى من كل أثوابى وأقنعتى ،
تكرمها أمامى ، تحرقها جيداً ،
من تحت رمادها ،
يخرج طفل يهددها / تهدده
« عادة » - يخرج لسانه لى
ثم بعد لحظات يلاطفنى
التي أعرفها وتعرفنى
تدعونى للبحر
وغالباً للشط تسبقنى
التي أعرفها تماماً / وتعرفنى
امرأة مازالت تستعمر قلبى .

أشرف فراج

نجع حمادى

أيتها الأشواق

أعيدننى

إلى ماء الجدائل ،

واحتفال النخل والكافور والصفصاف
إلى جسر البنات الراجعات من الحقول يُلْحَنَ

... ويرفعن الثياب عن المياه لكي أرى
.. ما عانق النبضات في صحوى وأحلامى
أعيدنى

فليس سواكِ مَنْ شَفَّ الحقيقة ..
فى التياغ شعورى الدامى
وليس سواكِ - والعمرُ انتهى أوْكَادُ ..
مِنْ خِلْ ..

يحيد خطائى عن ظلماتِ أوهام !!
أعيدنى ..

أعيدنى

أعيدنى
إلى كوخ الحبيبة حيث اجثو كى ..
المَلَمَّ ساقطَ الأعطاف

وأنتُ فى حناياها الشجيّة - من دموى الروح !

ما يحكى ..

بأن القلب مازالت تُضرمهُ

تباريحُ البعاد بريحِ الامى

أعيدنى

لكيلا يحتوينى غيرُ معنى الاله ..

كيلا يحتوينى

غيرُ عشقِ الزكرياتِ

وغيرُ فيضٍ من سماء كان فيها السحرُ شعراً قد تجلّى ..

دون وحيي ..

دون إلهام

أعيدنى

إلى جسر ..

إلى كوث ..

فلو بيدى أمرُ الدهر ..

لاستبدلتُ أياماً ..

بأيام

فقدان

القصيدةُ تخنقنى
بالهموم التى أججتها
وتتركنى أقبض الريح
لا باكياً كنتُ .. لا صامتاً
أو سعتنى نزيهاً وفرتُ
وها أنذا قابض جمرتى .. ممسكٌ لفتى
أنا محترقاً لا أزالُ
أيننى الآن من لغةٍ
لم تعد لغةً للتخاطب ،
فهى تباعد ما بيننا
ثم تصنع منا تماثيلَ من ورق ..
ودُمى

رحيق البرق

دعى الأحلام
واسترقى شظايا اللحظة الملقاة
من غيبوبة الأيام
دوبى فى خيوط المستحيل
تشبني بمرافئ الليل المشتت فى زوايانا
أنا الموت المناسب
فاجرعيني جرعة لن نظمنى من بعدها أبداً
فكم نَحْنَا وطاردنا رحيق البرق
ذوبى فى لظى برقى وإعصارى
وبين هلاسم النار
وذوبى فى خيوط المستحيل
المستبى أوتار قلبينا
وفرى من رؤى الأوهام
واسترقى شظايا اللحظة الملقاة
من غيبوبة الأيام .

أيها النهر: استفق

أولُ أنصفَ النهر ما بأعنى

عند ما ما خانَهُ مَوْجُهُ و الشَّرَاعُ

يشهدُ الطَّمَى ما خُتِنَتْهُ

أوتخلَّتْ عَنْ صَفْتِيهِ

كُنْتُ فِي مَوْكِبٍ لَا يَرَانِي أَحَدُ

تَهْتُ بَيْنَ الرَّعَاعِ

أُرْتَجِي عَذْبَهُ يَبْتَعِدُ

أَحْتَرِي خَصْرَهُ يَرْتَعِدُ

صَحْتُ : يَا نَهْرُ هَيَّا اسْتَفِقْ

فَالسَّحَابُ اخْتَبَأَ

وَالْمَرَايَا خِذَاعُ

سَبَنِي فَارْتَجَفْتُ .. انْتَشَى

صَبَحْتُ هَيَّا اسْتَقِ
لَمْ أَرِثْ غَيْرَ رِيحِ عَوْتٍ فِي فَيَافِي الضِّيَافِ
هَزُنِي فَأَنْكَفَأْتُ أَخْتَفِي
صَبَحْتُ فِيهِ اسْتَقِ
قَدْ أَتَاكَ الْغَرَقُ

محمد محمد السنباطي

شعراخيت

أقمار

(١)

قمرٌ فوق اللوحة
والفنان
لم يبدأ بعد
في رسم الشفتين الوردي .

(٢)

قمرٌ فوق المقعدِ يغلِبُه النومُ
والفنانُ
يضحكُ : يكفى اليوم .

(٣)

قمرٌ ينضجُ فوق القبةِ عطرا
والشاعرُ من نافذةِ الإحسانِ
يسأله شعراً .

(٤)

قمرٌ فى الذكراةِ له يفه الشمس
أزهارُ فى صدر الشاعرِ تطلبه كى تتفتح
معذرةً .. وقتُ «القمر الشمس» - كما قالت -
لا يسمح .

(٥)

قمرٌ يا «فرلين»
يدعى «ماتلده»
ضحيتُ بها وهجرت العش الساكن

ونهبته مع الماكن «رامبو»

(٦)

قمرٌ يتجلى بمحيًا سمراءُ

تدعى علياءُ

كيف يكون مداركُ يا أحلى الأسماء ؟

وإلى أى سماء ؟

(٧)

قمرٌ فوقُ

يرفعه الشوقُ

وأنا أغرق فى لجُتِه

كيف يكون له إرسال الطوق ؟

(٨)

قمرٌ يدعونى

للسهر الدائم والسفر الدائم

ولذا أقضى كل حياتى

وأنا هائم .

كل ما هو جديد علينا

كل شيء صار بعيداً
إلى حدٍّ لا يفتقرُ
مفرداتٌ لا تقوى على أن تلمسك
أين علينا أن نبحث ؟
الإشاراتُ غائبةٌ
يمكن للروح أن تتجرد
والجسد أن يتبخر في مملكة الغيوم
هكذا
كان يتأمل الرومانتيكيون أسلحتهم
ويصنعون الدهشة
ورغم قدرتنا على التنبؤ
كان القناع مخيفاً
فالضحك لم يعد كافياً
لهدم خرائب الغموض

بقايا صنم

.....

وينمو على ظل هذى الدروبِ صنمٌ

وينبتُ فينا صنم

فيتركُ فينا بقايا الصراخِ

وظلُّ العدمِ

هوت كلُ أشيائنا باتجاه الجحيمِ

أى شىءٍ ..

سوى أن خلفَ المدينةِ

خلف البناياتِ

خلف الضمائرِ

خلف المقامى

وفى الذاكرةَ :

بقايا صنم ١٩

أغنية للمدينة

.. وأبحرُ من موانئها وأرسو في مرافئها

أزقَّتْها شرايبي

ولونُ بيوتِها البنى من لوني ..

كثيراً

ما تمرّد بيننا هجرٌ أو اتسعتْ

مسافاتٌ من الضجر

ولكنّي لسانُ الحالِّ

أحوكُ قصائدَ اللّقاءِ لمن أبوا

ومن رحلوا

نسجتْ دُموعهم قصصاً من الترحالِ

وأخطأ بالرمالِ نمي

فَتَنَبَّأتُ في رُبوعِ البُورِ أزهاراً

وأشجاراً على الصّحراءِ وأرفةَ الظّلالِ

تُرى : هل تستبجح مدينتي دُمى ؟

وتنكر أنها همى

وتشهر فى عيون قصيدتى

سيف القتال ؟

حسين القباسى

الاقصر

نقش على جدران الكرنك

تهبط جمجمة من وادى الملكات

فيصفق كل المارة

- هذى رأس «نفرتاى»

جاءت تكتب تقريراً للفرعون بأن الشعب المصرى صبورٌ جداً

وكريمٌ جداً

فهو يصفق حتى الليلة

يضحك حتى الليلة

يرسل كل صباح برقيات التأييد !

حضرة الجسد

جسدُ عراه الوجد وخشته الريحُ

فغطاه الوقتُ بإمكانيةٍ

لا يفتأ يذكر نكهتها

يتعكبُ فى شبقيةِ ذاكرةٍ دائخةٍ

يقتعلُ مساواتٍ ساخنةً

وحنيناً برياً

جسدُ : يمعنُ فى الهوسِ ..

يركبُ أشكالاَ من أشباحٍ ،

أشباحاً من أشكالٍ

جسدُ

يحتاج لتهديبِ زوائدهِ

مازال يضجُ بأسئلةٍ

ويحن إلى شئٍ ما لا تبلغه الأعمارُ ..

هوية

نيلى .. منفى .. صعلوك .. شاعره

... ..

مأ عمدتُ بماءِ التكرار ..

وما شرفتُ بقُبَّتكم

لكن الزمن المتخترُ توجنى :

ملكاً للارصفة الحبلى

كى اشعلَ مملكة الشعرِ

والهت خلف الكلماتِ الملعونة

وحدى

أبحث عن إيقام نازى

لقصيدة شوقٍ مجنونة

يعانى شيئاً ما لا تُدركه الأبصارُ
جسد بلورى شفاف
ما زال يفاجئه الوجدُ اليومي
يتعكب في شبقية ذاكرة دائخة
ويحل بأرواح لا تدري حجم فجيعة
أو كم طول فرائصه وزوانده

عبد الوهاب داور

المنوفية

هناك

هناك
سماء وارضٌ وخيلٌ كثيرٌ
وبعض الغناء الحزين
هناك
على حافة الأفق عن المدى
عبرين ترف الدموع
فتسقط في أرض مصر الندى هناك

... ..

رؤيا

- ١ - هل ترى أفلح الوقت في اصطليار القطا ؟

أم ترى

أفلت الطير والعيار نيا ؟

يا مدى قابضاً في خناق مدى

كل منى الجناح وأقوى بدا

أى طير أضاع الملاك سدى !!؟

- ٢ - هل ترى مهرة فوق تلك التلال ؟

أم ترى وردة في جحيم السؤال ؟

عن ضرام الوجود ويرد المأل

- ٣ - على حافة النافذة

أرقب الظل والظل

واللحظة الغافية

ما الذى

أفزع الطير

بعثره فى الفضاء ؟

صرخة فى الخفاء ؟

أم هى الطلقة الآتية ؟

خصوصية المكان في عالم محسن يونس القصصى

الزمان المكان الفنى الأدبى وهو انصهار علاقات المكان والزمان فى كل واحد مدرك ومشخص ، الزمان هنا يتكلف يقرأص يصبح شيئاً فنياً مرثياً ، والمكان أيضاً يتكلف ، يندمج فى حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث ، والتاريخ .. علاقات الزمان تتكلف فى المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان ، هذا التقاطع بين الانساق وهذا الامزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمان المكان الفنى .

وسوف نكتشف بتحليل قصص المجموعات الثلاث لمحسن يونس فى تجسيدها بالرمز والصورة لعالم قري بصيرة المنزل ، انعكاسات التحولات السياسية والاقتصادية على حياة أهليها . ونجد فى نطاق العمل الواحد العديد من الزمكانات بما بينها من علاقات متبادلة ، وعادة ما يكن أحد هذه الزمكانات هو الشامل والمسيطر . ويمكن للزمكانات فى قصصه أن يتدرج

ثمة سمات جمالية وبنائية وفكرية مميزة ومحددة تتحقق بمهارة وعى فى إبداع القصص - محسن يونس - تؤكد مهاراته فى اكتشاف رؤية وأسلوب خاص ونهج إبداعى مبتكر ، يشكل فى النهاية أليات خطابه القصصى وأسلوبية التعبير .

فهو يستقطر وينحت ويشكل مادة عالمه القصصى من خصوصية بيئة مدينة دمايط ، وبحيرة المنزلة والقرى المحيطة بها ، حيث حياة الصيادين وطقوسهم وأعرافهم وعاداتهم ومثلهم وأساطيرهم وهمومهم الحياتية فى السعى والكبح والعرق من أجل الرزق الحنود ، وملامح الصلاة والتحدى لاثواء البهر وجشع التجار الكبار من حيثان السوق واستغلالهم .

إن وعى - محسن يونس - الطرى بشخصية المكان وحضوره فى قصصه ككل يقترب من مقولة (ميخائيل باختين) عن « ما يحدث فى

الواحد منها في الآخر . وأن تعاريف تتشابه وتتعاقد وتبدل ، وأن تتواجد في توازن أو تقابل وتعارض ، أو أن توجد في علاقات اعقد .

ومحسن يونس حكاة أصيل ، ويعى تراث افانين الحكى وفنون القول والمقال الشعبي ، ويحمل في وجدانه قلبه وعقله حكمة ويصيرة الأمل والعشيرة ، ويمتزج صوته الخاص في السرد والتشكيل القصصي بالضمير الجمعي المثقل والغنى بالخبرة والممارسة العريقة ، ويستخدم في بنائه التشكيلي لغة فصحي تلوب في عامية الريف الساحلي ، لها إيقاعها وصورها الشعرية المركبة والمحملة بعديد الدلالات والرموز والمجاز .

إنه يقدم الواقع الوضعي والإنساني في حضور متوتر بحيث يمكن لسه في كل ناحية من نواحيه ، وهو يستخدم الفعل المضارع دائماً ، ويقدم المفعول به على الفاعل والخبر على المبتدأ والصفة على الموصوف . وكل ذلك يؤدي لجعل القارئ غارقاً في ديمومة الصورة ودراما الحدث ويجعله يتكشف عمق التجربة الإنسانية وجوهرها .

غير أن استغرافه في هذه المفردات الجمالية لا يمكنه من استبطان داخل شخصياته وعمقها وباطنها ، لذلك يمتنع عليه وصف الجور وملامح النماذج الإنسانية ، وربما يصبح الإيقاع رتيباً بعض الشيء ومؤدياً إلى الملل ثم إن الحوار والديالوج يخفى في معظم قصصه ، غير أننا رغم ذلك نستمتع في النهاية لدمعة الواقع وتحولاته وصيرورته عبر الأنا والآخرين في جدلية جمالية. إن مجموعة (يوم للفرح) تؤكد اكتمال مسيرته الإبداعية

ونضجها - وتأتي بعد مجموعتي (الكلام هنا للمساكين و الأمثال في الكلام تضيء) . لقد قدم في المجموعتين السابقتين وبنائية وإقعية مكثفة خصوصية قرى دمياط المحيطة ببحيرة المنزلة ، وصور بوعي هموم الصيادين وأحلامهم وانكساراتهم ، بما في ذلك عالم البحر الفامض ، وطقوس الصيد ، وصراع الصيادين الفقراء مع المستغلين من كبار التجار ؛ بنهج واقعي نقدي التقط عبره نماذج إنسانية مغمورة ، لها دفئها وعبقها الشعبي .

في قصة (الصاري) من مجموعة (الكلام هنا .. للمساكين) تصوير دام لبشاعة استغلال أطفال الصيادين الفقراء ، ويكرر ذلك بصور وتوحيات أخرى في قصص أكثر إتقاناً في البناء وتغلغلاً في شقاء عالم الصيادين .. أبدعها محسن يونس في مجموعته الثانية (الأمثال في الكلام تضيء) حيث يستنطق الكاتب حكمة عالم بحيرة المنزلة وخبراته وقيمه ، ويتوقف عند عوالم الطفولة والأساطير ، بجانب الصراعات وصدام الفرائز حول الرزق والجنس ، ويتبدى الواقع في خشونة وجوانية .. تحكمه غرائز الجشع والتهرب والتهام الحيوان لصغار السمك ، فقانون البحر يحكم عالم الناس .

أما قصة (البحر والبحر) من مجموعة (الأمثال في الكلام تضيء) فبناؤها وتكوينها السري المحكم يقترب من بناء السيميوفونية ذات الحركات الأربع وهي تصور حياة واحد من الصيادين الفقراء بما فيها من عذاب وصراع مع البحر ، وفي النهاية يسطو شيخ الصيادين وتاجر الرخص ، والتاجر الكبير ؛ على الرزق الذي يوجد به البحر . في الحركة الأولى - سوال

تتخلص من جلبابها وتقف تتأمل انحناءات جسدها
البحراج أمام المرأة ، وهي مرعوبة من أن ينقض عليها
(الدقنأوى) ذات يوم فما أكثر ضنائه هو والحاج
صادق فى العبث بساء القرية وعذراواتها وتستغرق فى
تأمل حياتها مع (عراقى) زوجها .

الحركة الثالثة : (موال البحر) .. هانم فى البر
وهنا ويأتى القهر الأخير من الحكومة فى هجوم
عساكر السواحل حين يستولون على وجبة السمك من
الصيادين ، ودفع عراقى من جيبه خمسين قرشاً بالقوة
لأن العسكر كانوا مصممين على أخذ مركبه وشباكه إلى
قسم السواحل بالمطرية بصفة أن شباكه تخالف القانون
- ولا يجد (عراقى) بعد أن أعطى العسكر كل ما طلبوا
إلا أن يحكى لصبي المركب (شعبان) شوقه إلى بيته
وأمراته وعياله ؛ و (شعبان) يكتم ضحكه عندما يحدته -
عراقى - عن المرأة والزواج والسرير وليلة الدخلة ،
يحكى له عودته إلى - هانم - بعد الغيبة : (كان النفر
بالضبط فى ليلة عرسه ، كانه داخل على حرمة لأول
مرة ، نفس الرجفة ، الحلوة ، نفس الرغبة والخوف ، لا
يعرف النفس خوفاً مثله أو انزعاجاً : فالخوف يولد
الخوف ، ولكن هذا الخوف حلو .

الحركة الرابعة : قصر الكلام : وهو لحن القرار
(حيث يطوى عراقى وشعبان القطع ، ويأتى الحاج هلال
يوزن السمك ، ويأتى عرفة يأخذ وجبة السمك إلى هانم ،
البيت يفتح يابه على البحر الرجل يعود من البحر
وزوجته ملهوبة نشطة وتنموى السمك فى الفرن ، غير أن
عراقى استند على حديدة السرير ، ولم يصر أحجار
المعسل ، ولم يشرب ، ونام الأولاد وجلس - هانم -

أصلى - حياة الصياد فى البحر ، وهو يتسلى فى
وحدته : يغلى الشاى على إيقاع أمواج البحر التى تلطم
المركب ، يستغرق فى تأملاته ، يستعيد فيها حياته
المالوفة المكرة فى ملل ، يحلم ببفه فراش زوجته (هانم)
وجسدها الشهى ولحظات الجنس المحمومة كعزاء عن
قسوة حياة البحر : غير أن زوجته لا تمل من طلب
النقد ، ويشتكى البقال من كثرة ديونها ، ومن أين النقود
فكل يوم وبعد عودته من البحر يذهب لشيوخ الصيادين
يقدم له الأتاوة وما يتبقى من السمك يبيعه بأبخس
الأمثال للتاجر الكبير الذى يثبت الثمن رغم أن (الورقة أم
عشرة أصبحت فى أيامنا لا تساوى مليماً) غير أن ما
يؤرقه - وهو بعيد عن (هانم) - هو رؤية (الدقنأوى)
يرمش بعيونه الحمر عند مرور (هانم) من أمام بيته ،
و (الدقنأوى) رجل له امرأة (خياص) : والحاج صادق
يقسم معه البلد نصلين ، وهما يقتحمان الشيايبك على
النسوان ، المرأة من هؤلاء يموت رجلها فيعتارك عليها ،
(الدقنأوى) والحاج (صادق) يدوران فى البلد ، الليل
لهم ، غير أنه يستغرق فى الصيد لكى ينسى همومه ،
(يضرب بأقدامه سطح المركب ليخيف السمك ، يقع فى
الشباكه ويدوخه ، يظل يضرب يضرب فيدوخ السمك
ويقع فى الشباكه كأمى .. غير أن الحكومة تقبض على
(الدقنأوى) لوجود سلاح مرخص معه ، وبعد خروجه
يقتله أحد أبناء عائلة افترس (الدقنأوى) ابتهاج البكر .

الحركة الثانية : (موال البر) تصور فى شاعرية
متدفقة الحياة المقابلة لحياة البحر ، حيث انتظار نساء
الصيادين القلق لأزواجهن . لا تجد (هانم) ما تتسلى به
فى وحدتها وتطفئ شهوتها لأزوجها الغائب إلا أن

مرتبة قميصاً بهتز خلفه لحمها . لم تعد قعدة القهوة تسر الرجل والشاعر الذى كان يغنى بالربابة لأبى زيد ودياب وعنتربن شداد مات ، واشترى صاحب المقهى راديو ، وتليفزيون ، وعرفة ابنه يبكى وعلى عيان يئن ، البنت تبكى ، النفر لا يستطيع النوم ، الولد يموت ، نرف بما كثير أغرق سروله وأغرق قميص هاتم ، ركن - عراقي رأسه على يده - شهق - شرق ومديه مرت على وجهه »

لقد تعمدا الوقوف عند هذه القصة النموذجية عن عالم محسن يونس لنثبت مدى كسرات الكاتب وإنفماسه وعشقه وتغلغه فى عمق حياة الصيادين وعلاقتهم بالبحر .. إنها تلخص فى إجمال انموذج دالا عن أبناء بحيرة المنزلة فى دورة الحياة الأدبية القاسية ، وتجسد عملية الصراع الإنسانى مع البحر الذى يتبدى شخصية عضوية لها وجودها ويميتها على حياة الناس البسطاء المطحونين .

أما قصص المجموعة الثالثة - (يوم للفرح) فهى ترصد وتلتقط بشغافية وإكاء ورهافة حس التغيرات والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التى غيرت وتشوهت سلوكيات أهل القرى والصيادين حول البحيرة .. حيث الهجرة إلى دول الخليج والنفط وجمع الدولارات ليعودوا ليعملوا فى التجارة وتهريب البضائع من المدينة الحرة بور سعيد . وتمكس قصص (عامود الزان) و (المصطفى) و (ريح فى قفص) . (و ها ا - عا ا) المتدنى الذى صاحب عصر الانفتاح والنمط الاستهلاكي الذى بدأ من السبعينيات : حيث يعزق الصيادون شبائهم ويهجرون البصيرة إلى التهريب والتجارة الحرة .

تبدأ قصة (ريح فى قفص) .. قلما فهم أن الريح تذهب وأن الدنيا تغيرت ، وهو وحده القاعد تحت حائط بيت أمه صاح (الوليه) يا أمي إذا كان القمر منك لاتبالي بالنجوم وودع أمه وسافر إلى بلد حينما تذكر أمه (لوليه) نصلى على النبی وغاب السنن والأيام ونظر فى الدنيا ، ولما عاد وتأكد أن الدنيا عجنت وسويت وخبرت أرغفة وعليه أن يكلل ، وفتح مكان مرايات وزجاج ، وجرى المائل فى يديه) غير أن النهاية كانت مأساة حيث إن الخروطين اللذين رباهما ليضمي بهما فى العيد .. رأيا صورتها فى المرايا فحطما الزواج وقتلا أمه (لوليه) تلك هى رؤية الكاتب لعالم جديد حلم به الصيادون بعد السفر للخليج حيث مدن الملح .

والنهاية للمساوية نفسها الدامية تحدث فى القصة الساخرة ذات الدلالة (ها ا .. عا ا) حيث يحضر الحاج (بلبل) وهو رجل له الحق ، يفعل ما يشاء ، يتاجر ويهرب البضائع ومعه الفلوس من كل ملة يغيرها بالمصرى إذا أحب ، يحضر جهاز (فيديو) للقرية ويعرض على أهلها وشبابها فيلما أمريكيا عنيفا كله ضرب وعنف وإثارة ، فيقلد الشباب الفيلم وينقضون يحلمون كل شيء ويعتدون عليه وتحدث مأساة فى القرية كادت تصبح مذبحة .

إن الواقع الإنسانى المصلى يقدم فى قصص - محسن يونس - بفرح وغنى حزين وبإداء جمالى سامق الحبيبة والذى ، وهو يؤكد خرافة وأسطورة أدباء الأقاليم ، فمحسن يونس لم يترك مدينته وعشيرته فى محيط إلى أضواء القاهرة ، غير أنه فرض نفسه عليها بإبداعه النابع من حياة أهله ومهم أهل بحيرة المنزلة وصيادها الفقراء الطيبين .

من المحافظات

ومحافظات الفن

والمدن الجديدة .

محمد طه حسين

قد يتفق البعض معى فى عنوان هذا المقال وقد يختلف البعض الآخر ..

إن قضية المبدعين من الفنانين و الأدباء خارج إطار المدن الكبيرة (القاهرة - الإسكندرية) . شغلت تفكيرى منذ أن شرفت برئاسة الثقافة الجماهيرية فى مصر ، وبعدها .. فقد أتاحت فرصة العمل فى المجال الثقافى الجماهيرى الاحتكاك المباشر بمن أطلق عليهم أو أطلقوا على أنفسهم أبناء الأقاليم من الأدباء والفنانين ! . وتم التعامل معهم ، بل وتعاملوا هم مع أنفسهم على أنهم غرباء عن مجتمعهم الكبير ، يعيشون بمعزل عنه وعن زملائهم فى المدن الكبرى ، وخاصة القاهرة . مما أدى بالضرورة إلى دراسة مشكلة الإبداع بشكل عام داخل أقاليمهم وخارجها تلك المشكلة التى لا تجد الطريق لحلها بإقامة المهرجانات الفنية والأدبية ، والندوات . أو الاحتفال بين حين وآخر بفنانى وأدباء المحافظات ، والتى تنتهى - فى غالبيتها - بعرض للمشكلات العامة والخاصة المنحصرة فى أوضاع الفنانين داخل محافظاتهم ، أو قلة الموارد ، والنشر ، والنجومية ، ثم تقييم أوضاعهم بالمقارنة بما يحصل عليه زملائهم المقيمين بالمدن الكبرى ، المتمركزين فيها من اهتمامات وعناية .

ومن ملاحظاتى الميدانية ومن الدراسات التى قمت بها لتحديد نوعيات الفنانين والفن بالمحافظات فى النقاط التالية :

أولاً : ما يوجد فعلاً بالمحافظات من فنون وحرف بيئية عرفت بها واشتهرت والتي أطلقت عليها «محافظات الفن» بها من الفنون والحرف القديمة (مصرية وإسلامية وقبطية) وفنون أخرى متوارثة تحت مسميات مختلفة (فن شعبي، فن ريفي ، تراثي أو حرف تراثية) متمثلة فى بعض المحافظات (فنا والشرقية ودمياط والمنيا وأسيوط..)

ثانياً : «فن المحافظات» وهو ما يجرى فيها من إبداعات الفنانين الحديثة والمعاصرة التى تعيشوا بها مع بيئاتهم ، فأصبحوا بذلك مصادر التنوير الثقافى لمجتمعهم ، والرموز الثقافية فيه .

ثالثاً : فن المدن العمرانية الجديدة ؛ هذه المدن التى ظلت حتى الآن لا تتمتع بخطة ثقافية متكاملة، ولم تتحدد فيها معالم المبدعين والإبداع الفنى بعد بما يتفق مع ملامح البناء الإقتصادى والصناعى لها .

من هنا نجد أن الفن التشكيلي بالمحافظات لابد من أن يتغير مفهومه وأسلوب التعامل معه .. فهناك من المنتجين للفن تحت إسم «الفن الفطري» أو « الفن السياحي» تعزز المراكز الثقافية الأجنبية ويصدر للخارج على أنه الفن المصرى المعاصر ...!! ومجموعة أخرى تعمل الطابع الحديث وتقام معارضها داخل المحافظات أو خارجها إما للاقتناء أو للتعريف بها .

ولا يتطلب الأمر إقامة حفلات ترفيهية أو زيارات ثقافية بل إقامة مجتمع ثقافى يتعادل مع المجتمع الصناعى والزراعى والاقتصادى فيها .. هذا المجتمع سيكون له أثره على جيل من الشباب بدأ يخضع للسيطرة والتوجيه من خلال تجمعات (ثقافية) موجهة إما دينياً أو عقائدياً ، فى غياب المشروع المتنور الثقافى للمدن الجديدة .

لقد كانت إقامة قصر الإبداع بمدينة ٦ أكتوبر بمثابة نقطة البداية لمجتمع ثقافى إبداعى شامل «الفن التشكيلي والموسيقى والمسرح والأدب والفنون البيئية .. وغيرها» ، خاصة أن هذا القصر يضم متحفاً للحرف والفنون البيئية على مستوى جميع المحافظات إتجهت الخطة إلى تزويد المدينة بمعلومات ثقافية كافية عن فنون مصر . فالأطفال والشباب وجميع سكان المدينة فى حاجة إلى مبدعين جدد من القاطنين بها يقومون بالإبداع ويوجهون الفن بها . من خلال مجمع ثقافى يقدم النموذج للمدن الأخرى . هذا

المجتمع الثقافى المنشود والرؤية الثقافية المستتيرة لو كانت استمرت لما أقدم أحدٌ من المتزمتين على تحطيم حديقة النحت فى الهواء الطلق الملحقة بقصر الثقافة إن المدن الجديدة التى أرى أنها هى مستقبل مصر الثقافى ، إلى جانب أنها مستقبلها الاقتصادى ؛ لا يمكن لها أن تستقيم دون المشاركة الفعلية من الفنانين .. فالمصانع والمباني ليست وحدها التى تحقق للشباب والأفراد شخصيتهم وهويتهم . إن إعادة صياغة حياة سكان المدن الجديدة أصبح حتمياً ، مما يزيد من تحقيق النمو والتقدم .. والوقوف أمام أى تخلف فكرى وثقافى وحضارى بها .

والحوار مفتوح حول هذا الموضوع



فن المحافظات

ومحافظات الفن والمدن الجديدة

محمد طه حسين



منزل قام بترقته الفنان طه شحاتة ببيروت



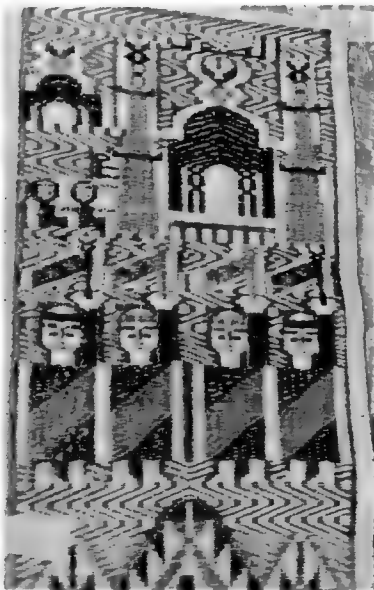
مدوح سليمان - اسويط



أحد أعمال الفنانين بمدينة ٦ أكتوبر بقصر الإبداع



إحدى أركان متحف قصر ثقافة ٦ أكتوبر كتعريف بلمنوع وحرف محافظات مصر .



نصير ثقافت کٹر الشرفاء، حصیر .



مقابر الوادي الجديد على شكل « نيات الصبار »



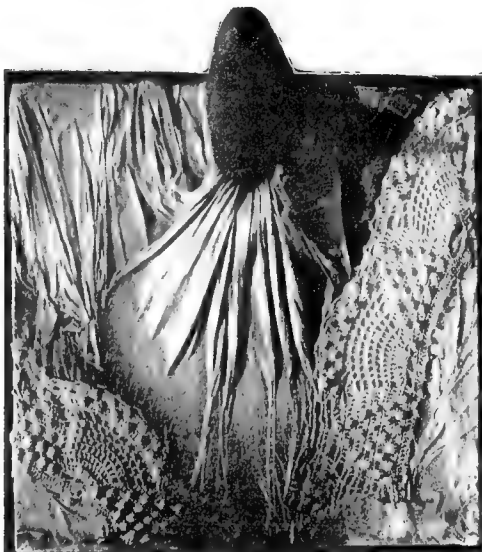
من أعمال الفنان محمد طه حسين، متذكراً بعمارة مدينة العريش .



محمد رضوان حجازي من الشرقية



حفر على الخشب - ملون ١٩٩٢م - عبدالحسن عبدالرهاب - بئناس



عيد السلام عيد



اللعب على الشهرة فاروق وجدى - الحريش تصوير ١٩٩٢ م .



فرغی عبداللطیف مرالید دیروپاء الجوار « ١٩٩٣ م

رقصة العمر الذي ولى

(اسوان)



البيوت الطينية تلف المكان برهبة وتطل على الساحة ، كأنها العفاريت التي تحكي عنها الجدة ، يمتد
الظلام بين الجبل والنخل مغطياً ساحة الفرح فأحس بانقباض ، تدهش البنات لحضورى ، طوال الطريق ،
وأنا أحكم وضع الطرحة ، وشدد الثوب الأسود على الجسد ، بجوار الحائط كنت أسير تاركة ظلى يتكسر
على الحائط ، بنفس الوجع أضاع الشمال فوق الرأس ، أشبكه من الامام بدبوس فى صدر الثوب ، وأتركه
ينزل مشاغباً على الرأس والظهر ، من فتحات الشمال أرى البنت - الراقص - ترقص أمام صف الشباب ،
تجرى أمامهم وتلف ، الناس يتابعون ثرثرتهم بهدوء ، فالدور بارد ، والمطرب نائم والراقص ... ، أحس
بزلط الأرض ينغرس فى قدمى . تتداخل الدقات حين ألج الحلبة ، دقات الكف تصمت ، تتداخل . يعادل
الجالسون تحفت همساتهم ، بسرعة ينتظمون - الشباب - يخرجون أصواتهم ، شجيرة ، ساخنة .

- تعالى أرقص

زى السمكة فى الميه

قبنى واغطسى .

سنة أنتم تطوحون بأيديكم وأجسادكم فى توافق ، لكن عيونكم ستكون لى ، وأنت يا سعيد ستكون
ارتعاشائك ... أظل أدور وألف وأرقص ، أنهك الجسد الذى ما أنتهك ! تضايقتى البنت التى ترقص

معى ، تصطبم بى ، زلظ الرمل يدغدغ باطن القدم ، فأحس بفورة الدم تصعد إلى رأسى ساخنة ، تُسمع من الزمن لحظات ، وتُدفع للحظات ، تظل تتراشق فى سرعة فأحكم وضع الشال ، ستكون الساحة لى وحدى ، دون تدخل الأب والآخر ، عما قليل سأملككم جميعاً . تلتفون حول السامر . كجنوح نخل هاوية تمسكون بحر يدها ، وتضربون ، كل الجسد مباح للضرب ، للحبس ، النهش خلف باب مغلق ، كنت أعد له الطعام حين جاء ، ودخل البيت . التراب . الذى بنيناه بعيداً عن أعين الأهل . أحط عنك أشياء يا سعيد ، وأضع أمامك قطع الحجارة ، مدورة كما الأرغفة ، طعاماً لإفطارك تجلس أنت للآكل ، وأحمل أنا الصغيرة المصنوعة من القطن ويواقى القماش لآسكتها ، كانت تريد أن ترضع ، أهددها .. لول .. لول .. لكنها تأبى ، تزعق فى يا سعيد ، يا حلم لىالى الكاذبة ، أن أرضعها لتهنأ أنت بإفطارك ، متربة أجلس ، أوسع طوق الجلباب ، أكشف عن صدر ممسوح ، وأقرب فم البنت من الحلمة التى لم تثبت .

ثالث مرة أصطدم بالبنت همست : اطلى ، لفت لفتها الأخيرة ، وكأنها تنتظر وخرجت . قطرات عرق لذيذة تندفع من بين النهدين ، وترسو عند السرة ، يقشعر بدنى ، أدير وجهى ، أرى الجالسين ، وقد ازدادت فتحات عيونهم ، يريدون أن يعرفوا من أكون ، هذا لا يهم مادام الآخر الأصغر الذى اعتادت يده الوصال بجسدى غير موجود .

أوتار العود تخرج رناتها مبجوحة ، مقطعة تلاعب القلب والجسد ، فيرقص كل شىء فى ، وأفرش لك ابتساماتى يا سعيد ، يارقصتى التى لم تكتمل يوماً ، حتى يوم أن أيقنت أن البيت خال ، وغلقت الأبواب . وأدبرت الكاسيت على نفس النفحات ، وتركت كل شىء فى يتمرجح ، وينال انطلاقه المقيد ، تخيلتك فى الصف ترقص كما الآن . ولد أسمر طويل يزينه لون الجلباب الأبيض ، غير أنى كنت من غير أدبى أتخلص من هدومى التى كنت أحس بها ثقيلة خانقة ، أداعب بليونة أعضائى ، فتتفرق وترفض أن تذهبن لى ، هكذا كنت أميل وأدور وتدور معى ، وحدنا كنا ، لكنها لعبة الأبواب المغلقة التى ترفض إلا أن تفاجئنا بما لا نريده فتعلم ضربيات الآخر الأصغر بعصاه على الجسد شبه العارى ، جاعلاً كل أعضائى تنكمش ، ضربة على الصدر ، ضربات على الساقين ، وضربات ، وضربات .. ضربات العود تلين تلين فيطاعنى الجسد ويلين ، أنزل على ركبتى ، تصرخ الآهات خلفى ، تزمجر العباد ، ضربات النبايات تنهال على الأرض استحساناً ، الآن تدورون فى فلكى ، كما أنا ، دائماً أدور فى فلككم ، ينشع عرق على

الجبين ، وأمسحه بطرف الشال ، حين أحرك يدي ، فأحس بوهج يتصاعد من خدي كما الوهج المنهوش على خدود البنات حين صباحياتهن ، أصغر منهن يا سعيد ، أحكي لهن ويدارين الكلمات حين أدخل ، حتى البنات يا سعيد ، الآن لا ترفع عينك فيّ ، وحين كنت تقترب مني في بيتنا - التراب - كنت أغضض عيني خجلاً ، تقول البنت نامت ، ويهلولى أن أشاكسك ، أقول ما زالت ترضع ، تنتهد وترفع كوب الشاي الصجري - كما الرجال - تضحك ، وعينك على الصدر المفتوح .. الآن هو ذا صدري ، نفس الصدر قد انفجر ، قطرات عرق تتدحرج ساخنة فوق البطن ، حتى حرّ السروال الضيق .

.. مقصوفة الرقبة ح تفضعنا على آخر الزمن .

صرخ بها والدي في وجه أمي ، وشيحت على الأرض ، كنت أتشبث بها كأنها أنت ، أمي تستبجح جسدي كله بقرصاتها الموجعة ، يومها يا سعيد حرمت الخروج من البيت ، والبحر والموردة ، والزرع ، واللعب تحت القمر ، والحكي عند الأبواب ، أنظر لصدري فقد كبرت ، لست أنا بنت اللعب أيام الصيف البعيد ، هكذا نهداى يهتزان ، فتولد حرارة إلتقائهما سهداً غير محتمل ، فوق أسرة الشتاء الباردة ، البنات يقلن الدور قرب يفوتها ، لكني يومها - يا سعيد - كنت وأنا الطفلة زوجتك ، لم نلعبها عروسة وعريس ، لكن زوجة وزوجاً ، خلف باب مغلق من قش البوص ، كنت تبع لي نفسك ، وتأخذني كفارس لم يأت إليّ في ليالي الطويلة .

للأفراح ودي الأكف بهجة ، تلفني بحزن ناعم ، لا أستطيع الخروج ، اظل أسمع بجوار الحائط ، وأسترحم أمي أن تدعني أذهب ، ولا يلين لي جانبها ، تقول : أخوك هناك وإن شافك يقتلك ، وأبوكي يطردنا من البيت ، سوى أيام الأعياد لم أرك ، حين تدخل البيت متمنياً عاماً طيباً في لحظات وتغيب ، أو حين تمر أمام بيتنا صديقة ، وأكون أنا خلف الباب المغلق ، أرقب الشارع بحذر كنت تكبر ، وكنت أكبر من غير أن ندري ، ها أنت الآن بعونك الأسمر ، ويسمك التي لم تتغير ترقص أمامي ، لعلك الآن لا تعرفني ، أحاول أن أكشف لك عن وجهي ، أحس بالعرق خارجاً معطراً بالصابون ، ورائحة الحيايب ، أحسه متكوراً فوق السروال فأشده عله ينزل ، وأنزل بركبتي إلى الأرض ، وأمد يدي نحوك يا سعيد ، فتصرخ الحناجر بالآه وعاش ، المطرب ينشال وينهد على دكتة العالية مردداً أغانيه :

(طايّب ومش حامل لسة يد)

أعرف أن مواويله حول الراقص - أنا - التي حيرت العقول ، حار عقلك يا سعيد ، يومها كنت تقول
حجرة للأولاد هناك وحجرة للبنات هنا عند الطرف القريب منا ، كنت تخطط وأوافقك ، وأشيل التراب
في حجرى ، وأتيك به ، وتبنى الحجرات ، وتنهرنى ضيقاً إن أخطأت .

تهيج المركات منكم ، فهذه رقصة العمر الذى ولى ، ورقصة للعمر الآتى ، كل مرة حين تخرج
البنات - الراقص - تخرجون ، عليكم أن تحملوا ساطل أرقص ، أرقص ، تريدنى أن أرقص لك وحدك ،
ليتنى ما تبعتك ورقصت لك على دقات الكوز الصغير ، لكنى رقصت يا سعيد ، (أستك) السروال
يضايقنى ، أشعر به يخفقنى ، دائماً أجعله محبوبكاً ضيقاً ، أحشر نفسى فيه بعنف . فيؤلمنى حرّه ،
أحسس موضعه بلذة عند الاستحمام فى الطشت ، لكنه الآن قاس ، أشده فتندفع قطرات العرق وحركة
الجسد المطاوع .. وقلت لها يا أمى : أخى اليوم بالجيش ، وأبى لن يعرف ، كل البنات يرحن يا أم ، كل
البنات ، بينما أظن أنا خلف باب مغلق ، أبص من خصاصه للشارع ، لا أذهب إلا للعرائس فى
صباحياتهن ، وأنقط ، أنتظر صباحيتى - يا سعيد - وأحول حواسى كلها لسمع وعيون ، وأرى الدم
الطافح على الخدود ، رقصت لك يا سعيد ، عارية رقصت ، جعلتنى أخضع لأخى الأصغر الذى شلته
على كتفى ، عرفت عصاه ويده الطريق إلى الجسد المغلق خلف باب ، وثوب وسروال خائق ، كامرأة
البس الثوب أسود ، حتى لا يعرفنى أحد فى الشارع ، ويخبر أبى ، لكننى لم أملك نفسى ، وأنا أراك
ترقص يا سعيد ، وأنزل كوزة هاجها الحر ، ورأت الماء ، جدولا صافياً يجرى ، فنفش ريشها ونزلت ،
اطلعى يايت ، همس بها أحد الراقصين ، لى وحدى أن أقرر ، أرى جريد النخل يداعبه الريح ، فيهز
سعفه ، فيلين الجريد ، ويرقص ، وأنت يا سعيد أتخرج ، قرب وجهك منى كما كنت تفعل ، أرقص الآن
بين نراعى ، در حولى . الذين بجوارك يلقون بكلماتهم الغزلية ، وأنت صامت . أترك تعرف ، أريد
صوتك ، وبسمتك ، ونظرة عينك الدافئة ، أشعر وكأنى مبلولة ، حتى شعرى داخل الإيشارب أحسه
مبلولاً ، قدمائى لأحس بوقهما على الأرض ، دورة لك يا سعيد ، ودورة لى ، ودورة لنا وحدنا كما فى
بيتنا - التراب - القديم ، حين كنت تخلع عنى ملابسى ، فأمد يدي إلى السروال الضيق ، وأشدّه على
خصرى ليرتاح من الألم قليلا ، فانقطع ، السروال ينزلق بنعومة مبلولة على ساقى ، أنزل بركبتى على
ألمسه وأنا أحس بنفسى عارية .

كانت هنا شجرة

(بنى سويف)



لا أنكر أن أحداً فى النّبت قد غمض له جفن . فى زاوية قصية من بهو المنزل ، كانت أمى غارقة فى كى ملايسنا . تبادل صرخاتنا وقفزاتنا المجنونة بين المقاعد بابتسامة هادئة . راحت توزعها بحنان على قلوبنا الراقصة . فوقها كانت جدتى . تحويها إطارات مؤطرة بماء الذهب . تفرد على صفحة وجهها ابتسامة عريضة مثل الشراع الأبيض .

قطعنا الطريق ركضاً نحو السيارة الزرقاء الكبيرة الواقفة أمام النهر . الشقاوة والحركة بعثتا فى عروقنا دفء الخريف الصافى . كان شعره أبيض كالقطن عند فوديه . وما خلا ذلك كان فراغاً ، فسيحاً . أشرق وجهه بابتسامة عذبة . بحثنا عنها فى أنحاء السيارة . تلجلج وهو يُحسنُ من وضع النظارة فوق جسر أنفه .

إنها فى انتظاركم على أحمر من الجمر .

زأغت عيناه . أخفى تقاطيع وجهه فى ناحية لا تذهب إليها عين . وضع قرصاً مستديراً تحت لسانه . ضغط أشياء أجهلها فى دواسة السيارة . لف المقود دورتين ثم عدله . وانطلقنا . نام أبى على كتفه . تدرجت رأسه على وسادة محشوة بالهواء . اصطدمت بزجاج النافذة . أضحكهم الموقف . لمحنى

فى المرأة . ودمعةً ساخنةً تنقلت من موق عيني . تشكلت منها مجموعات . تتقراهم يداى . نكس رأسه بحركة مفتعلة . فضحتنا عيني الغارقة فى ادعاء النوم ..

وصلنا الشمال بالجنوب . انحنينا يميناً مع الطريق الدائرى المخضوضر . تذكرت نفسى هنا امتطينا الحمار الأعرج . كنا نتندر على منظره الكثيب، ومشيته المثيرة للضحك . طرحنى من فوق ظهره . غمرتنى مياه المصرف الأسنة . صرخت . ضحكت . كان الطريق غاصاً بالفلاحين الطيبين . بتنا هدفاً لنظراتهم الفضولية . أخذ الصبية يجرون فى أثرنا . ويتحلقون حولنا . جلاليبهم البالية حُشرت عن سيقان رفيعة صفراء مثل أعواد البوص الجافة .. أعرف بعضهم وأحس أن الآخرين كذلك .. كانوا يخصوصونى بابتسامة طينية ساذجة . رشقت عيني فيهم، خلفهم مساحات خضراء هائلة . وكنا نشق هذه الممرات . نستقرح النسيم مع شعاعات الشمس الاولى .

كانت يدها تتحامل على عكازها الأبوس والأخرى تغوص تحت إبطى، تدغدغنى، وتطرحنى فوق البساط السندسى . انتبهت . سمعتها وهى تغادر السيارة . ارتد معطفك الجلدى الرطوبه هنا شديدة . راحت تستقبلنا وهى معنا . أهلاً .. أهلاً ..

تملا الهشاشة والبشاشة صفحة وجهها الوردى . انسابت الكلمات من أعماقها فى أعماقنا مباشرة . خطت خطوة واسعة . لتسبقنا إلى الباب الحديدى الكبير . أخذت تنادى على وحسين وغازى . خفوا إلينا مسرعين . حملوا أمتعتنا من حقيبة السيارة الأرجوانية الصغيرة مثل الشفق . فى نفس اللحظة التى كانت تقبلنا فيها واحداً بعد الآخر . وكأنها لم تكن معنا . شفتاها الناديتان لم تجفا عن وجهى بعد . أخذنا نشب على أطراف أصابع أقدامنا .. لم نتمكن من النافذة المظلة على الحديقة . سمعنا نسج الحياة يسرى فى الياف الشجر . ورأينا الأوراق بين الأغصان . كانت رغبة الانطلاق مشبوبة فى نفوسنا . جانا صوتها الحانى ضاحكاً، وهى تحل عقدة الإيشارب الحيرى الأزرق عن عنقها .

- كل شىء كما تركتموه .

شجرتنا البثق بينهما أرجوحة صغيرة مجدولة من ليف النخيل . عند وسطها المرتخى وسادة قطنية . لم تعد زاهية اللون كما كانت . رحنا تنصارع عليها . نتقاذف بكرات الطين . شكلتها أيدينا . تركت

المطبخ وسخافات الفلاحين الأجريين . وبادرت تقض الشجار . فى يدها رقائق من عيش البناو الصفراء .
هرعنا إليها . ضحكت . استقبلتنا فى أحضانها . جلست على كرسيها الخيزرانى الهزاز . إلتفنا
حولها . ركننا بأذرعنا الدقيقة على حجرها . راحت تقص علينا حكاياتها العجيبة . راعتنى هيئة
شمهورش الحرامى . وأعجبني منظر عقلة الإصبع مع ست الحسن والجمال . كنا مشدودين إلى أقصى
حد . تحملنا أطياف ملائكية شفافة . رأينا عوالم لم نرها من قبل . لم يشغلها «التريكو» عن مداعبة
خصلات شعرنا بين الفينة والفينة . والشمس دافئة تتسلل من خلال غصون شجرة البامبوزيا العملاقة .
وعم على العجوز الطيب يتقدم منا متسللاً . تعجبه حكاويها . تأخذ من بين يديه السمرأوين ثمار
البامبوزيا الحمراء . نكاد نلتهمها مرة واحدة . نجرى . نلهو . ونمجل على الأرض . ناكلها طرية منداة
بمياه صافية من الظلمة . نلتف حولها من جديد . معنا عم على وقد أضرب عن عمله . يضحك . ونصف
اسنانه غائصة فى المجهول . اعتبروني فى إجازة مثلكم .
نضحك .. وتضحك مثل النسمة الرقيقة .

لم ترتكز لقيمات الغداء أو العشاء فى جوفى . أخذها لكى أعيدها . هينتى الذابلة لم تكن لتسرها
أبداً . كنت أتلوى كالثعبان فى داخلى . الحزن . الخوف لم يتركأ منفذاً واحداً لياتينا النوم من خلاله .
بدت العيون مقرحة . حمراء تجعدت الكلمات على أطراف الشفاه . وتحجرت على ندرتها . زفرات غاضبة .
راحت تنفث الدخان المعيق برائحة العنبر فى أرجاء الغرفة . كانت على الطراز الشرقى القديم . انقلب كل
شئ فى الداخلى وفى الخارج . لحث عم على الجنائينى ملتفاً ومن معه حول رقائتها الخشبية . أخذت
أبكى . وأضرب الأرض برجلي . ريت على ظهري . كان وجهه المتفغن يفيض بالشفقة .
- لابد من اجتثاثها . لقد فنت جنورها .

هوت فى لحظة . نظراتها الحزينة أصابع تغتال أوتار فؤادى . لم أغن كعادتى عندما أراها . أتانى
صوتها ضاحكاً . يواسينى . صرخت فيهم . لست طفلاً .

أصبح الجسدان جسداً . استوحشت عيناى ظلمة المكان . الكلوياى فى أيدينا ترتعش . وكان
وقودها من وجيب قلبى . انصرفنا بعد أن أهالوا السواد على أجسادهم . تفرقنا اهتزت بنا السيارة

بشدة . كانت يدها الصغيرتان تجنبا شاربى لأسفل . أخذنى الألم من الألم . نهزته . تناولاته ضاحكة .
شق صوتها سكون الليل المختلج بصوت الموتور الدائر .
خذ شعري الأبيض، واعبث به كما يحلو لك . ضحكنا . وفى عقل كل منا شجرة البامبوزيا
العملاقة .



ظلمتان

(السويس)



ظلمة « ١ »

عين ترقب عيناً ، وجبهة تناطح جبهة . بينهما عدسة زجاجية رقيقة بها مصدر للضوء . ظلمة في كل المكان ، ولكن هذه المرة بأمرى وليس بالزغم منى . فطبيب الرمد لا يرى إلا حين يحاط بها . أطلبها غالباً لكل مصادر الضوء الأخرى كي أرى عين مريضى العاجز . هو لم يعر الظلمة اهتماماً فهي لا تمثل له أى مشكلة فهي قد امتلكت منذ فترة وأظنها قد امتلكته إلى الأبد .

مرضى الذين كف بصرهم منذ أن التحقت بهذا التخصص وحتى الآن وأنا أرى على شفاههم ابتسامة غامضة لاتفارثهم ، ثابتة كصورة فوتوغرافية . حاولت تفسير سر هذه الابتسامة الدائمة . ودائماً أفشل . هل هى ابتسامة سخرية ؟ . أم ابتسامة رضا بالكتوب ؟ . أم هى خوف من أن تتخذ ملامح وجهه شكلاً غريباً أو غير مطمئن إذا ترك عضلاته على هواها ولذلك يسلك أسهل الطرق وهى الابتسام .

أظلمت الحجرة . نظرت إلى القاع .. قاع العين .. كهف مضى براح للشرايين والأوردة والأعصاب . أصبحت أحفظ هذه الجغرافيا ، وألتقط كل تضاريسها بمجرد نظرة . هذه هى الشبكية التى تستقبل

الصورة بحلولها وقبيحها ولا تميز . مالها اليوم ترفض الاستضافة وتأبى الاقتحام . عصب البصر ضامر يعصى كل أمر ، ويأبى ترجمة هذه الصور إلى المخ ، فتصير كل الرئيات سراباً . مجرد وهم قابل للرواية ، ولكنه غير قابل للرؤية . كهفٌ مُضى يقرظ ظلمة .

- أول ما المرض جالك . حسيت بإيه ؟؟

- حسيت بأن النور بيتسرق منى شوية بشوية .

عاجز قاده قدماء إلى من هو أعجز منه . فكل الكتب المكسدة فى المكتب ، وفى الذاكرة ، تستبعد أى حل ، وتخرج لسانها بالاستحالة . فالعصب قد مات ، وأنا لا أحظى بقدرات إله لانفخ فيه الروح .

مازالت عيناه مفتوحتين ، بالرغم من إضاءة المكان فجأة فلا بد أن أضىء المكان ، كى أكتب كلمات إنجليزية مبهمه ، وأضفى عليها مزيداً من الغموض بخطى السريع المهورش . وأنظر إلى الأهل المبهورين بقدراتى العبقريه فى السيطرة على هذه الأجهزة المعقدة والأملين خيراً فى التكنولوجيا .

- إن شاء الله خير .. كلها مسألة وقت . اطمئنوا خالص .

ولابد أن أصف الطبيب السابق بالرعونة ، وأتهمه بالغباء والجهل ، وعدم القدرة على متابعة أحدث الأبحاث العلمية . ويتم بفضل إضاءة المكان مد الأيدى فى الجيوب ، وعد أوراق البنكنوت ، وينتابنى الفرح ، وأنظر إلى زىونى ، فإذا بابتسامه تتسع مشعة بشراً وبهجة ، لأبداً أنا فى إعطاء أوامرى باستقبال مريض آخر ، وإتاحة الفرصة للظلمة لتكون لها السيادة .

« ٢ » ظلمة

الظلمة تتسع وتبدأ نقاط الضوء المعلقة فى السقف ، والمثبتة فى الأركان فى التلاشى . ينفذ شعاع ضوء من الخلف ماراً كالسهم فوق الرعوس ، ليستقر فوق شاشة بيضاء ، فيحيلها حياة من نقاط الضوء المتراصة على هيئة الصورة . أغلب لقاءاتى معها فى السينما . ودائماً تسألنى لماذا السينما بالذات ؟ ودائماً أردت نفس الإجابة .

السينما يا حبيبتي هي المكان المظلم الوحيد ، المسموح فيه بالمداعبات ، فالعيون قد داهمت كل الأماكن من الأرتة إلى الحدائق ، مروراً بهضبة المقطم والهرم ، وكل آثارنا الخالدة . وأيضاً حبيبتي السينما تضيئ على الجو بعض المشهيات ، التي تبيع الملاحظات الرقيقة ، انطلاقاً من مبدأ همه أحسن منّا في إيه .

أختار أماكن بقرور استشعار نكية دربتها ظلمة دروب السينما . بنظرة من عاملة التذاكر ، وإشارة من السبابة ، يتم حجز مقعدين في أحد الأركان ، ومنه تبدأ لغة الأيدي المتشابكة واللمسات الحانية . والأيدي دائماً على أعلى مستوى من التدريب . واللمسات في العانة تحلّ الموضوع السديد . وتتنامى لغة الأيدي تحمل كلمات الحب والعتاب ، والعشق والخصام ، والتمنى والتخلي ، والاحتياج والحدود . ولكن يظل الجسد متوحداً مع الظلمة كلاهما لا يعطى جملة أسرارهم . كلاهما بخيل حتى مع عشاقه .

قفز إلى ذهني فجأة سؤال عن العلاقة بين الظلمة والجنس ؟ في إيل نوبتجيات المستشفى كان الجنس دائماً يسرح في الطرقات ، والحجرات ، وغرف الطوارئ ، ودرجات السلالم ، ويفرض نفسه على النظرة ، واللفتة ، والإطراقة ، وحرركات الشفاه ، وتسبيل العينين النعسانة ، والأيدي المتراخية المجهدة ، بعد عشاء يوم طويل

ولم أستطع أبداً أن أفسر سر هذا الارتباط الشرطي بين النوبتجية وتهاويم الجنس ، والنكت الخارجة ، والإيماءات الفاضحة ، ولكنه كان شيئاً يفرض نفسه كامر واقع أقوى من أي تفسيرات . أيقظتني لمسة حانية تسلك عبر كل الحدود ، لينتفض كل جسدي . ألف يدي اليمنى حولها ، أضغطها إلى الداخل . أعصرها . ترتفع يدي اليسرى أمام الأعين والجباه ، والأهم أنها أمام شعاع الضوء النافذ من الخلف ، ترتفع الأصوات مطالبة إياي بإفساح الطريق لإشعاع الضوء ، ولكني كنت قد قررت أن تكون للظلمة السيادة .

رقصة وأغنية



(المنصورة)

• الحلو إيه .

مضت الجدة تحت خطى متهدمة إثر المرضة تحاول اللحاق بها . بينما تكفها يد المرضة المسرعة إلى معمل التحاليل . فقصدتني العجوز، وقبل أن تبادر أفهمتها أن العينة لابد أن تكون هناك خلال دقائق . انصرفت يائسة وهي تغفم :

- دى حته م الكبد .. م الكبد ، هى قص ضوافر . وتشيع بيدها عنى .

بدا أنها لم تظن للامر . وأن عينة قدر السمسمه تؤخذ بإبرة من كبد موروم، لا يمكن أن يحتفظ بها أحد . جلست هناك قانعة بالتجهم واحتضان حفيدها الذى ما إن ضمت رأسه حتى انطلق يعاتبها بالصراخ والتمسح بها؛ ولكنها خفيفاً بقبضته الواهنة دون أن يرفع رأسه عن صدرها . لكنها كفتة ونيمته، وكشفت بحذر ملابسه لترى بطنه المقيبى بالاستسقاء، ونزلت بوجهها لصق الجلد المشدود كقربة. وجعلت تتجسس شبكة العروق الزرقاء . وتدقق فيما عساه يكون قد نقص . وما إن مرت المرضة بسريها حتى غلت بطن الصغير وسعت إثرها مرة أخرى .

- هه .. جبتى لى العينة؟

لم تعرها الممرضة التفاتاً . لكن العجوز بدت مصرة هذه المرة . إذ أخذت تصيح فى العنبر وتشتت . فأسرعت بإعطاء الممرضة مزقة من القطن مطوية على لاشئ ، فقط .. بقعة من الميكروكروم . ناولتها للمرأة فكف صياحها ، وقربتها إلى عينيها . فتحتها ثم طوتها قانعة ، وقد انبسط غضن وجهها . وعقدت عليها طرف الطرحة وهى تغمغم شاكرة . أحفظها له يا بنتى مع ثلاث سنّات ولحمية الطهارة . وغيار ضفرين ، وحلقة شعر البطن ، وعقد السرة . مملحاهم ومحجباهم فى الدار .. آمال إيه !

وعادت تمسح على رأس الصغير الذى هدأ وسكن إلى فخذها . لتناغيه بنغم خافت بطى ليس كالغناء . تصعد منه كل نقرتين بجملّة واحدة .. إمال الحوإه . وتنحنى عليه بوجهها وهى تبتسم .

● شال أبيض

رفعت الممرضة سرير الكشف بسرعة خلف الباب فأحكمته دون حشد الأولاد الصاخب . ثم هيات عضو الصغير لسن المشروط ، بإدخال يديها بين فخذه وشدهما للخلف . صاحت أمه من الخارج .. مشروط جديد .. مشروط جديد يا بيه . فزاد من صراخه حين سمع صوتها . وصخب الأولاد وأخذوا يهزّون الباب بقوة فى محاولة لعمل فرجة يبصون منها . وحين سمعوا صوت إزاحة الثقل عن وراء الباب مللوا وأطلقت الأم زغرودة . وكانت يداها أول من تلقفته من جمهرة الأيدي الممدودة . وركضت به فى ردمة المستشفى يتبعها حشد الصغار يقولون فرادى وهم يلهثون .. لما لقيت الغرض لك صرت تدلع .

بلغوا حديقة المستشفى فأجلسته الأم فى حجرها متباعد الساقين . وتراص الأولاد على العشب قصاصها دائرة واسعة . وقذف الجناينى للام بشاله الأبيض ، ربما لتغطى به الصغير . لكن أكبر البنات تلقفته وتحزّمت به ، وعلى سبيل التشارك ، صوّب العجوز فوهة الخرطوم لأعلى وعكس اتجاه الهواء ، ليعود الماء رذاذاً فى الوجوه . ووقف من بعيد ينظر ويبتسم .

ابتدأت الأم توقيعها فوق رأس الصغير ، وهم يجاوبونها بأين وأصوات الهمهمة الفرحة الجديدة .. صرت تتدلع . وحادت كل العيون عن الصغير الذى خف بكاه ، وجعل يتطلع مثلهم إلى خصر البنات

النشيط، يروح ويجيء ويطيّر الشراشيف البيضاء منه إلى وجوههم ، فيحتاج غناؤهم ويعود يمسّ
أصواتهم الحماس من حف ذيل جلبابها برؤوسهم . وقصائد الصغير تهبط بصدرها الثابت تهزه، فتظله
بشعرها المتطاير بلله الرذاذ . بينما صوت الأم يسرع ويبتهم بحته الفرحانة فيرددون :

على عيونك .. وتزغرد .. ليك نهارك ع السكة بتتطلع

ساعتن تشوفني تجر الشال عا عيونك

ساعتن أفوتك تشيل الشال وتتطلع

.. وتتطلع .. وتتطلع ...



ليلة الحلاوة

(بورسعيد)



حلت ضيفرتها . أعادت تمشيط شعرها . تأملت وجهها في المرآة . نزعَت شعيرات شدّت عن خط الحاجبين . عبثت أناملها بأدوات زينتها . تأملت قوامها . مالت لليمين، ثم لليسار . انحنت . راقبتها رجرجة الثديين . كشفت عن ساقها . مسدت خصرها .

هذا الليل طويل . تجمع ساعاته وبقائقه . تنثرها . تلملمها . تحصنها . لا يتقص منها شيء . وحدها، عليها أن تنفق هذه الليلة .

سافر الأبوان، والإخوة الذكور، ولا مفر من أن تنفرد بنفسها لتواجه جسدها البكر، وسنوات عمرها الثلاثين .

فاجأها الغناء عن الحب والأشواق . كانت الجارة، التي ارتحل زوجها، قد أطلقت صوت المسجل . لابد وإنها هي الأخرى أبهظقتها الوحدة، وأثقل عليها الليل والجسد . لكنها - بالأقل - لديها عزاء: أن رجلها سيعود، وعندها من الذكريات ما تسرى به عن نفسها؛ إذ نالت نصيباً من ملذات الجسد . إنما هي بم تتعزى؟ وكيف تتسرى؟! هي التي سمعت عن الحب، ولم تعشه . شهدت كل الأعراس، ولم تنل زوجاً . نضج جسدها منذ أزمان، ولم يقدم أحد على قطف ثمراته .

ما يزال الليل يراوح فى مكانه . وهى مائلة «البخت» مكسورة الجناح . يمزق روحها تأسف الأهل لحالها، ومصمصات الشفاه . لا يتحون لها فرصة للتعايش مع عنوستها وارتضاء نصيبها، مثلما لم يتحوا لها أية إمكانية للتمرد على أوضاعها .

أطلت من النافذة . أبصرت الجارة ترتدى ثوباً شفيفاً، وتدلى نصف الصدر خارج الثوب والشفرة المواجهة . همت بالتراجع . أشارت الجارة بيدها المثقلة بالذهب، وتسالت : أسافروا جميعاً؟ أومات بانكسار . تفهمت الجارة، وأشارت أن تعالى . أبت، فقررت الأخرى المجيئ .

انزعجت من حضور الأخرى فى هذا الوقت من الليل . فرحت، إذ عثرت على من تقاسمها ثقل الوقت .

على السرير المرتفع، جلسنا تفلان الحكايات . خيوط الكلام الصوفية كثرت . لفت، ودارت، وانتجت دائماً إلى الرجل : مبعث الشقاء والبهجة . ظل الله، وطفل الشيطان . تسربسب الكلام، حتى فاض وعاء الوجد والخوف والرغبة . اقترحت الأخرى، وقامتاً تنفذان .

خدر رفيق يسرى فى ذراعها، وهى تُقلب السكر فى الماء المرفوع على الموقد . تصاعدت رائحة الليمون والسكر المذاب . أمسكت الأخرى بالعجينة تبردها - بمرح - بين يديها، ووجهها يتوهج . تغلبت على خجلها، ومدت ذراعها . نشطت الأخرى تزيل الشعيرات النابتة من الذراعين . بين أن وآخر تربت على الصدر . تخبط على الكفل . تطلق صوتاً «قبيحاً» . مالت على الساق . تمنعت، وقد ارتفع وجيب قلبها .

رفعت ثوبها أعلى الفخذين . شرعت الأخرى فى إزالة شعر الساقين، وتخففت - هى أيضاً - من ثيابها .

ارتفعت حرارة جسديهما المتعرقين . ارتعاشة ما ألت بهما . تضامتا بقوة، وأجهشتا بالبكاء .

جراحة تجميل لإنسان ميت

(الإسكندرية)



ليعيش كل في حديقته

فلو سير في كنانيد

كانت الحجرة الوحيدة المضيئة في المبنى الضخم الوقور . ظهر الضوء من خصائص النافذة الطويلة ذات النظام المعماري القديم . لم تتغير شأن البناء الشاهق نفسه ، لم يلحقهما أى تطوير منذ تم إنشاء المحكمة المختلطة أيام زمان ويقدر ما يدل عليه المبنى من تاريخ مؤلم رامزا إلى قَدَم الأجنبي في ساحة القضاء ، بقدر ما يفتن بعمارته الرائعة .

والشارع الكبير الموصل إلى ميدان العتبة خَفَّتْ فيه الرَّجُل بعد أن أغلقت محطة المترو بواباتها ، وتوقفت عن دلق أحشائها من البشر عبر الاتفاق .

لا صوت إلا همس رجال نوبة الحراسة في الطابق الأرضى من مبنى القضاء العالى ، وإلا خطوات الصول الواقف أمام حجرة النائب العام ببابها المبطن بالجوخ الأخضر . أخيرا حركة عم نور الحاجب الخاص بالنائب العام . عَيْنُهُ على الباب ، وأذنه بالداخل ليستجيب لأى نداء بالدخول بفنجان القهوة المضبوط وعلبة السجاير التي طلبها المستشار .

استاذن عم نور بطرقته الخفيفة المعدودة والمتقطعة وبخل . استدار النائب العام بمقعده الدائري .
رفع عينيه عن الملف المفتوح على المكتب . اخذ يفركما بحركة عفوية .

- تأخَّرتَ قهوتك حَبَّتَيْنِ ياعم نور .

قالها النائب العام والحاجب ينحنى بعوده الهش والكنكة النحاسية اللامعة . يصب القهوة في
حرص شديد ويده ترتعش خوفا على وش القهوة إذ يغيره تفقد مذاقها .

ادى الرجل مهمته ، اعتدل في وقفته واستاذن في أن يقول كلمتين وافقتين في الزور .

- ياسعادة الباشا دا الفنجان نمرة خمسة واحنا داخلين على الساعة واحدة والنهار له عينين .
قالوها كده زمان .

لم يعلق ، وانتظم في مقعده الدائري . تناول النظارة ذات الحجر السميكة ورجع إلى الملف . القلم
الرصاص في يده كعادة رجال القضاء ، لا يستغنون عنه ولا يستخدمون غيره .

لم يزل الحاجب واقفا أمام المكتب وتشاغل بتنظيف أجهزة التليفون المتعددة على المنضدة الصغيرة
جنب المكتب . قال النائب العام ويده تجرى على الورق بملاحظاته :

- القهوة برَّدتْ ياعم نور .

في لحظة امتدت يده ترفع الصينية بما عليها وخرج .

لم يكن النائب العام مشغولا حتى هذا الوقت المتأخر من الليل بقضية تتعلق بأمن الدولة ومصالحها
العليا مما هو معلوم للعام والخاص أو بناس وراء الأخبار مما يتعين عرضه على النائب العام رأس سلطة
الانتهام في البلد والأمين الأول على الدعوى العمومية . كان اهتمامه بغير ذلك . في موضوع مختلف وغير
مسبوق عن طلب تقدم به شاب محكوم عليه بالإعدام للتصريح له بدخول امتحان ليسانس الحقوق .
مجرد طلب من كذا سطر بالديباجة المعروفة ، بعيد كل البعد عن عبارات الاسترحام والرجوات المكروبة
أو محاولات الاستشكال في التنفيذ مما هو معروف عند محترفي المهنة وهم يعلمون مسبقا بالأجدوى

غير إطالة عمر المحكوم عليه بالإعدام بعض شهور . الكلمات حبات مرصوفة من الدموع لا يمتصها الورق . امتدت يد المستشار إلى عتبة السجائر وقد فرغت من اللغائف .

ليست المرة الأولى التي يطّلع فيها النائب العام على الملف ، فقد سبق أن ناقشه فيه أحد مساعديه في تفصيل دقيق وتمحيص لكل الوقائع والظروف ، وتداولاً وجهة النظر ، ولم يخل الأمر من خلاف ، فالموضوع لا يتعلق بتطبيق القانون - أى قانون - ولا يحكمه إجراء - أى إجراء - وإنما هو مجرد تقدير موقف . رؤية إنسانية بحثة . لا تزيد ولا تنقص . من هنا تعددت الزوايا .

بهودته المعروف قلب الصفحات . أمامه حكم الإعدام فى بضع صفحات . التهمة ثابتة بالاعتراف وهو سيد الأدلة ، ولا مطعن عليه بأنه استخلص بالتسلط أو الإكراه . التفتت تقرير فضيلة المفتي ولا اعتراض على ما انتهت إليه محكمة الجنايات - بإجماع قضاتها - من الحكم بالإعدام شنقاً . أسند فضيلة مفتي الديار رايه إلى الشريعة الإسلامية محمولاً على آيات من القرآن الكريم ، ففى القصاص حياة وفوض المحكمة أن تنزل بالمتهم عقوبة القتل تعزيراً .

فجأة أفاق على أنه نبش ملف وحفر فيه حتى ظهرت المياه الجوفية دون مقتضى يدعو إلى ذلك . الطلب محدد فى عبارات بسيطة واضحة . الاستئذان فى دخول الامتحان دون أن يتطرق إلى شىء آخر يتعلق بموضوع الجريمة أو إشكالات التنفيذ . المطلوب من النائب العام كلمة . أوافق أو لا أوافق . ليس لهمايئين . مجرد إجراء إنسانى يخضع لتقدير النائب العام الشخصى .

كان من عابته منذ تولى المناصب الرئيسية فى النيابة العامة التعامل مع الزمن صديقاً ، بُعداً رابعاً مع الطول والعرض والعمق . يضعه فى اعتباره ولو لحظة قصيرة فيها يولد الآلاف بل الملايين . فيها أيضاً يرحلون ..

أخضع فكره لطبيعة عمله المتعلق بحرية الإنسان بل حياته دون أن يُمثلَ إرجاء التصرف تردداً أو ارتعاشاً لليد التى تمسك الميزان ، وإنما الحرص على إنصاف اليقين عنده ، فليس أشق على القاضى من أن ينطق حكمت المحكمة بالسجن أو المؤبد أو الإعدام شنقاً . لحظات قاسية لا يعرفها غير من يحياها هذه التى يقرأ فيها ما استقر عليه يقين المحكمة والعيون متعلقة بمنصة القضاء ، دخول هيئة المحكمة ، الرئيس فعوض اليمين فعوض الشمال بعد المداولة . همس القضاة لأنفسهم ، تمتاتهم ، إيماءاتهم

الغامضة ثم النطق بما اقتنعوا به بالإجماع على وجه الجزم واليقين بعد الاستخلاص السائق المستند إلى الأدلة المقبولة في العقل والمنطق ولها أصلها في الأوراق .

تقاطرت على ذهنه مجموعات الأسئلة كاستراب الجراد وذبابة تقترب من أذنه وتَظَنّ . ما الذى يعود على الشاب من دخول الامتحان وحصوله على ليسانس الحقوق ؟ . بينه وبين غرفة الإعدام ثلاثة طوابق تُحسب بالخطوات الواجفة والدقائق الحزينة . فى لحظة كئيبة ترفع الراية السوداء فوق السجن ، حائلة اللون منتوفة الأطراف لا يفكر أحد فى تغييرها تُعلن تنفيذ أحكام الإعدام ، وفى لحظة محددة يولج مفتاح فى باب الزنزانة ويظهر عثمائى ويتابعه ليقف أمام الشاب التعس فى ملابسهم الحمراء ليمثل أمام هيئة تنفيذ الحكم . كُلُّه دوره المرسوم بالقلم والمسطرة . مأمور السجن يتلو الحكم . بقية فى النطق ، وانضباط عسكري أمام المحكوم عليه بحضور ممثل النيابة العامة . واعظ السجن يقول كلمته المحفوظة المكرورة منذ عشرات السنين . طبيب السجن يأتى دوره فى الآخر . يقف فى انتظار سقوط الشاب ليجس نبضه بالثوانى ويستوثق من طلوع الروح ثم يقترح ما يرى استخلاصه من جسمه عند الضرورة . ينتهى المشهد المؤلم بتسليم الجثة لأهل المشنوق والتصريح بالدفن بلا احتفال .

انشالت الأفكار من جديد . ماقيمة المؤهل العالى للشباب ؟ . هل تقف طلباته عند مجرد دخول الامتحان والحصول على ليسانس الحقوق ولا تتعدى إلى طلب القيد فى جدول المحامين تحت التمرين ؟ .

فى زحمة الأسئلة استبعد المستشار كل شبهة فى مغالطة الحُراس والهرب أثناء الامتحان ، ولم يرد على خاطره مجرد احتمال الهرب فالشاب لم يُتهم فى جريمة سياسية يقف خلفها تنظيم ، بل اقترف جريمة من تلك التى تعرفها القرية والمدينة حين يتعرض الإنسان لجريمة تُسعى إليه أكثر مما يسعى هو إليها . فليس هناك مجرم بطبيعته : بل مجرم بالظروف .

عاد النائب العام يسأل نفسه . ما الضرر الذى يعود على العدالة فيما لو تمت الموافقة على دخول الشاب الامتحان ؟ فى رأيه مجرد عملية تجميل يُجرىها الشاب لنفسه بوهَم كبير أنه حقق فى اللحظات الأخيرة من عمره شيئا عزيزا . عملية تجميل لإنسان ميت . تقارير المسؤولين فى السجن تؤكد أنه غير

راغب فى الحياة ، ويمضى وقته فى الصلاة والتأمل فى سقف الزنزانة والحديث مع نفسه . لا يشارك المسجونين حوارهم الليلي وراء الأبواب المغلقة ولا مناقشاتهم التى لا تخلو من متعة فى الفاضى والمليان للقضاء على الملل فى ليل السجن القائم الممتد السقيم . عالم آخر فريد يقبع خلف القضبان ودنيا أخرى عجيبة بكل ما فيها من فرح وحزن وإثارة . زيجات تُعقد ، تجارة فى المنوع واتفاق على جرائم بالريموت كونترول . أحدث الأخبار فى السياسة وآخر سعر للدولار فى السوق . زنان مثل بنك «مَنْ» فيه الذى عرفته جمارك اسكندرية زمان . لا بأس من معركة باللسان الزفر تقطعها نكتة حُرَاقَة يتناقلها الحراس الذين يسهرون بمشاكلهم مع المسجونين .

نتيجة الحائط تقول إن شهر رمضان يبق الباب يعلن عن حضوره فى حياء وخفوت . سوف يمضى خفياً كالضيوف الطيبين ، وتحل بعده أعياد الفطر والأضحى التى يتوقف خلالها تنفيذ الأحكام الصادرة بالإعدام وتأجيل شنق الشاب حتى ينتهى الامتحان ، واطمئنانه إلى نجاحه لن يجرح العدالة أو يخدش حيائها أو يطفئ فى الميزان . ارتاح المستشار أكثر وأخذ نَفَسًا طويلاً مريحاً حين تذكر سابقة السماح فى وقت سابق لحكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة بمناقشة رسالة الماجستير فى الصيدلة . عملية تجميل أيضاً .

خاطر غريب اقتحم خلوة النائب العام بنفسه أفسد عليه لحظات الانتشاء بسابقة التصريح لناقشة الماجستير . أخذ يهزه من كتفه بلا هوادة يدعو إلى أن يصحو ويعى أن الناس يرفضون المطل فى تنفيذ أحكام الإعدام حتى لا تتوارى الجريمة فى التلايف وتضيق من ذاكرة الناس . أحيانا تموت . وربما يصبح الجرم شهيدا . ربما . ماذا بعد القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد ؟ ، أو بعد ثبوت تهمة جلب المخدرات والاتجار فيها داخل البلد لتدمير الشباب لتغيب الشمس ، وتضل طريقها إلى الأرض ؟ .

لا تعرف الليالى أى قمر ، وينطفئ النور فى العين . المجرم فى السجن خارج القفص يستمتع بشمس الشتاء وجفاف الطقس فى الصيف . الناس يظنون أنه مات ، لكنه وهو الفقيد حَيَّ يتلقى العزاء!! . بعد هذا التحذير والقنم رأى النائب العام أن يتوقف .

جنب المدفأة الديكور فى مكتبه مدَّ ساقيه على الآخر اتكأ بظهره إلى الخلف ووقعت عينه بالصدفه

على البرواز الكبير الذى يغطى جانباً من الحائط وقد ازدهم بصور زملائه السابقين ، الباشا الكبير بالطربوش والبدلة المصب والوشاح . تَرَحَّم على أساتذته الراحلين ، ودعا لأحياء بالعافية وطول العمر . سرح قليلاً . سوف يحمل البرواز صورته الكارت بوستال بعد نهاية السنة القضائية ، فى اللحظة فكر أن يترك الطلب للنائب العام القادم بعد أسابيع .

أغلق الملف دون أن ينتهى إلى رأى ، وطلب إعداد السيارة للعودة إلى البيت .

هرع الحارس يفتح باب العربة ، وأخذ الصول مجلسه جوار السائق وإذا برجل تنشق عنه الأرض بدا وجهه من خلال نور الشارع مخدداً متفحماً ساكناً لا يتحرك فيه غير أعماق الحدقتين . حاولوا إبعاده عن طريق النائب العام الذى منعهم وأخذ يستمع إليه .

- لا تؤاخذنى ياباشا . أنا والد الشاب المحكوم عليه بالإعدام وتقدم بطلب السماح له بدخول امتحان السنة النهائية فى كلية الحقوق .

خرجت الكلمات من قصبه مشروخة . تخلت عن الرجل ساقاه المرتعتان من قسوة الموقف وهيبة النائب العام وكباً ثم عاد وتحامل على نفسه متكئاً على باب العربة نصف المغلق .

- سامحنى . أنا لا اطلب عفواً عن الولد وربنا يتولاه . فقط أمله الحصول على الحقوق وهى رغبتي القديمة أن أرى ابنى رجل قانون .

انطلقت السيارة بعد الكلمات الموشاة بشحنة عاطفية أبوية دون أن يرد المستشار ، وصاحبه شبع الرجل طول السكّة . مرقة متهالكة منخولة العظام ، ولم تختف صورته ولو للحظة واحدة خلال المشوار عبر الشوارع الخالية ولم ينتبه إلى شراء الطبوعات الليلية الأولى للصحف كان من عادته أن يتصفحها قبل أن ينام .

مع آخر سيجارة فى اللعبة راح ذهنه إلى الطبيعة البشرية التى لا يمكن اعتقالها . وقف عند قدرتها على الانفلات من أى قيد لا تقبله . القلّة القليلة تحاول أن تسمو إلى المثال . تُصمِ أذنّها عن عواء الغريزة لكنها فى جميع الأحوال تبقى قلّة مكانها الكتب أو عقول بعض الناس .

لا يمكن مع هذا اللون من التفكير أن يأتي نوم. أحسّت زوجته بالقلق الذي يعانيه وبخلت حجرته بدواء مهدىء.

دقت الساعة القديمة فى الصالة الثالثة. رناتها تقوب فى السكون. مدت الزوجة يدها إلى الأباجرة الجانبية وأطفأتها فى الوقت الذى استغرقته سكونة حائلة.

فى الصباح عاد إلى الملف من جديد وفى نيته التصرف فيه قبل أن تشغله المقابلات وقراءة قصاصات الصحف التى يعدها مكتب النائب العام صباح كل يوم بالأحداث المهمة وقضايا الرأى العام، ثم قدم إليه مدير مكتبه رسالة عاجلة من وزارة الداخلية بطلب تحديد ميعاد تنفيذ حكم الإعدام فى الشاب، بعد أن انتهت كل الإجراءات.

تزامن عجب بين طلب الشاب إرجاء التنفيذ والسماح له بدخول امتحان الليسانس فى كلية الحقوق، وبين طلب الداخلية تنفيذ الإعدام

بهده تناول النائب العام قلمه الأحمر وأشر :

«يرجأ التنفيذ، ونصرح بدخول الامتحان وانتظار النتيجة» .

دخل عم نور، وأخذ يصب أول فنجان قهوة هذا الصباح.



قصتان



(المنصورة)

شك

مبروك . ولد . غمرته السعادة . ضحكت روحه الخفيفة . حاول رؤيتها والمولود . أمره الطبيب بالانتظار قليلاً . استفسر عن صحة الشبل . طمأنه بأنه ملاكم . بحركة لا إرادية مسد شاربه الكث . أشعل سيجارة . رآه أخيراً كتلة بيضاء مشربة بالحمرة . حبثا عينيه بحر ساكن ممتد . بجواره الأم راقدة . جبينها غارق في العرق . همس في أذنها «تسلمي» .

بعد عدة أعوام اكتشف أن عيني الصبي زرقاوان . سألتها : لماذا ؟! احتارت من سؤاله، بيد أنها ابتسمت ابتسامة النجاة وصارحته : ألا تعلم يا زوجي العزيز بأن جدة جدتي كانت صاحبة أجمل عيني زرقاوين على الإطلاق !!

عسكري المرور

سامضى فى دفتر الانصراف وأرجع حالاً، أريد أن تضعى ورقة الدجاج فى «الحشى». بعد تلك
الأكلة سنلهو كثيراً . ابتسمت موافقةً على خطته الماكرة . فى موعده، لم يحضر . قلقـت . حاورها
شيطانها . استعازت بالله . استوى الطعام . الح وسواسها . تركت الموقد مشتعلأ . هـرعت إلى بيت
زميله . استفسرت . جامعا الرد . لم يأت هو الآخر! شهقت شهقة جارحة . سلخت أعصابها . هاجت
روحها . انهارت قوة الرغبة والشيق . استفاقت على أصواتهم المتداخلة « .. إنها إرادة الله»
(لا يوجد فى هذه المنطقة عسكري مرور واحد) .



الحادث

(المنزلة)



- أحترس يا محمد .

هذا الصوت الذى يأتينى كل ليلة ، ولا أعرف مصدره ، يتصيدنى ، أحس به فى اذنى . أفتش الغرفة جيداً . لا أحد . كلما بحثت بجدية ، كلما ماتت فى الرغبة فى معرفة حقيقة الصوت ، حتى أصبح عادة يومية لم أعد أنتبه لها .

جلست أحترس كويماً من الشأى ، أعددت لنفسى ، بدأت رشقات الشأى تسقط فى رأسى ، تُلقي وميضاً على مراكز الذاكرة ، فأغفل عنى .

تداهمنى الليالى التى تسقط العمر بيننا وتطويه ، كصفحات كتاب مهمل ، لا يدرك به أحد .. إلا أنا حين أسكن إلى نفسى وأتصيد من بين صفحاته بعض الذكريات التى ولت هاربة ، دون رجعة ، وكأننى لم أعشها من قبل . أدور فى رأسى .. أتعلق بحبال الوقت .. أغيب فى عالم لا نهائى من التداعيات .

عندما أصل إلى صفحة بعينها من مطالعتى فى ذاكرتى ، تخرج منى ابتسامة صفراء ، لا تتخطى شفتى . حين حصلت على شهادتى الثانوية ، وهيات نفسى لدخول كلية الطب ، التى أطمح إليها ، جاء مكتب التنسيق اللعين ، وأحال بينى وبينها ، بدرجة واحدة فقط .

تحديث قدرى ، صممت على إعادة السنة مرة أخرى . وللعجب ، حصلت على نفس المجموع ، ومرة أخرى - جاء مكتب التنسيق ليعلن تحديده . فرفع الفرق بينى وبين دخول كلية الطب إلى درجتين ، بدلاً من درجة واحدة . أصابنى الهوس ، مرت على فترة عصيبة - كنت أقرأ فى عيون أهلى والمحيطين بى ، إشفاقهم على ، ومواساتهم لى .. ساعدنى ذلك على الخروج من الحالة الميئة التى عشتها .
- احترس يا محمد ..

تنبهت للصوت مرة أخرى ، بدأت أربط بينه وبين ما حدث . اعتبرته منبهاً لى ، ومحفزاً . بعد ضياع عام فيما لا يجدى - صار الصوت خيطاً خاصاً بينى وبين عالم خفى لا أعرفه .

دخلت كلية الطب البيطرى ، قلت لنفسى : « فلتكن معالجة الحيوان الأخرس طريقى » ربما أجد فيه علماً لم يدخله أحد قبلى .

حققت تفوقاً ملحوظاً فى سنوات الدراسة . فضلت العمل بين فلاحى قريتى على العمل الأكاديمى . عينت بالوحدة البيطرية . أعالج الأم الفلاحين ، التى تصيبهم عندما تمرض ما شئتهم - ويتمنى الواحد منهم أن يصيبه المرض ، أو يصيب أحد أبنائه حتى تشفى جاموسته ، أحياناً كثيرة كان الفلاحون يصيبهم المرض فيقاومونه ، ولا يذهبون إلى الطبيب . وعندما تمرض حيواناتهم ، يسارعون إلى .

لم أكن أندم من ذلك ، فأنا أعرفهم جيداً ، أناس بسطاء ، يعيشون الحياة بتعب وبسهولة ، راضين بقناعة عن حياتهم .

اندمجت معهم ، واندمجوا معى ، لم أكن بالنسبة لهم الطبيب المعالج فقط ، أصبحت واحداً منهم ، صرت أجمعهم فى أوقات أسبوعية منتظمة ، أعلمهم ، وأعلم منهم ، فكانوا يلتفون حولى ، كلما راوئى . أفك منازلهم ، فيحولون المواقف الصعبة والخناقات إلى فرح ومرح بسرعة غريبة .

كلما ذهبت إلى مأمورية أو عمل بالمدينة لعدة أيام ، أشم عند عودتى ، رائحة القرية عن بُعد . اتفلس بين زروعها أشعر بسعادة بالغة عندما أرى أهلها فى انتظار القطار ، وانتظار عودتى .

- احترس يا محمد ..

أسمعها منهم ، وأنا أنزل من القطار عندما يبدأ ، فلا توجد محطة للوصول القطار ، اعتاد السائق

عندما يصل إلى البلدة أن يوقف القطار ، ثم ينزل أو يصعد المسافرون ودرجات القطار على ارتفاع لا يقل عن ثلاثة أقدام ، مما يشكل صعوبة كبيرة لكبار السن والنساء اللاتي لا تبحرن القرية كثيراً .

ناشدت المسئولين كثيراً لعمل محطة للقطار دون جدوى . ويتجدد الأمل كلما استعد أحد النواب لدخول البرلمان ، يصبح هذا هو المطلب الوحيد لأهل البلد ، فيوعدون به ، ثم بعد الانتخابات ، لا تجد أحداً لتحديث في شيء .

في الاجتماع الأخير لأحد النواب ، جلسنا في المقهى بعد صلاة العشاء ، نتحدث معه ، وعد أهل القرية بمحطة القطار ، والقناة الثالثة ، التي لم تصل إليهم بعد ، صفقوا كثيراً . بالرغم من أنه لا يوجد غير تليفزيون المقهى يتجمعون ويسمعون حوله كل ليلة .

جاءني الحاج سلامة ، رجل في الخمسين من العمر ، ملابسه مبللة ، وجهه مفسول بالعرق والخوف . قال :

الحق يا دكتور .. الجاموسة بتولد .

تخرج أنفاسه متلاحقة ، وكأنها تريد أن تخرج دفعة واحدة .

كررها وهو يستنجد بي ، يكاد ينحنى على يدي ، وقفت مسرعاً .

.. تعال يا حاج سلامة ..

كان الجو ممطراً والأرض موحلة ، لم يكن أمامي خيار ، خلعت حذائي ، مشيت حافياً ، أغوص في الوحل ، تذكرت منظر الفلاحين وهم يدوسون تراب الأرض بأرجلهم ، يصنعون قमानن الطوب ، ثم يحرقونها ، يزرعون بيوت الأسمنت للقادرين منهم .

خلفي يسرع الحاج سلامة ، يكاد يدفعني من الخلف دفعاً . حتى نصل إلى بيته في فترة قصيرة .

أصبحتنا مبللين بالمطر والوحل حتى رءوسنا ، ونحن نشق الظلام ، ونترك معرفة الطريق لأقدامنا ، لم أكن متيقناً من الطريق ، لولا دفع الحاج سلامة لي . كنت أعرف أن بيت الحاج سلامة في الناحية الأخرى لقضبان القطار ، الذي يقسم البلد نصفين .

عندما وصلت إلى قضبان القطار ، أيقنت أنني أمشي في الطريق الصحيح ، تخلفت القضبان والجو حالك نظرت خلفي ، لم أجد الحاج سلامة ، عدت إلى الوراء خطوتين ، وقفت أدق النظر ، في وجه الظلمة ، أبحث عنه ، رأيته وقد ارتطم بقضيب القطار ، متعثراً به ، تنبّهت لصوت القطار ، الذي لم يكن يصفر أبداً من قبل . أحسست به قادماً ، فمن عادته أن يأتي متسللاً بلا ضوء أو صوت ، يتحرك كلص هارب . كثيراً ما شطر حيوانات القرية ليلاً ، تنبّهت لنفسى وقد تسمرت قدماى ، حاولت الرجوع للخلف ، بالكاد أستطعت أن أنبطح على ظهري ، زعقت بأعلى صوتي :

- احترس يا سلامة .

- احترس يا سلامة .

اختلط صوتي بصوت عجلات القطار ، وصوت سلامة الذي لم أسمعهِ .

اشتدت حرارتي حتى بخرت كل المياه التي بللتني ، مرَّ القطار .. بطيئاً .. بطيئاً .. يسحق قلبي على سلامة .. جريت إليه ، كانت دماؤه تنفجر من قدمه اليسرى ، وقد انفصلت عنه بين القضيبين ، وباقى جسمه على الناحية الأخرى من القضيب ، غائباً عن الوعي ، نزعته كم الجلباب المبلل . كتمت الدماء المتدفقة إثر البتر . وربطت ساقه جيداً ، تلفت يميناً ويساراً .

لا أحد ، وكأن البلدة قد خُسِف بها . أو ماتت فجأة .

والقطار اللعين قد رحل كقاتل محترف ، لا ينظر إلى جريمته . يدخل في جوف الظلام . حملته على كتفي وأسرع به ، حتى وصلت إلى بيته ، كان أهله ينتظرونه - مجتمعين حول الجاموسة ، يساعدونها في التخلص مما في بطنها . عندما رأوني ، تركوا الجاموسة ، التفتوا حولي وصراخهم يدوي ، ويعلو سريعاً .. سريعاً ، حتى ملأ كل البلدة .

من بين الصراخ . سمعت صوت سلامة ، يخرج متحشراً خفياً :

- الحق يا دكتور .. الجاموسة بتولد .

بانتوميم

(البحيرة)



حين فتحت الباب ، رأيته واقفا و بيده مظروف ، وقبل أن أنطق بكلمة ، مد يده بالمظروف ناحيتي . دعوته للدخول ، في خجل . تبعني بخطا مترددة ، و جلس في أقرب كرسي منكمشا . سألته من يكون ، وما هي الخدمة المطلوبة . نظر إلى نظرة طويلة محيرة . ولم يرد ، بينما ظلت يده ممدودة بالمظروف . تأملته . كان وجهه أسمر بلون الطمي ، وقد تناثر على أخايد الجبهة والوجنتين حبيبات عرق ساخن ، ممزوج بالغبار .

أمسكت بالمظروف ، فتحته ، وجدت بداخله رسالة مطوية ، وصورة لمجموعة شباب ، يكرّون دائرة مغلقة ، هو مركزها . رفعت وجهي إليه ، فأشار بإصبعه للرسالة ، فردتها ، وبدأت أقرأ :

« ... بعد التحية ، بلا مقدمات . أنا ممثل "بانتوميم" ، يطلقون عليه التمثيل الصامت ، بالناكيد سيادتكم تعرف هذا الفن جيداً ، فكاتب مسرحي مشهور مثلك ، لابد أنه شاهد الكثير من عروض "البانتوميم" على المسرح ، أو في التلفزيون ، رغم أن هذا النوع من التمثيل ، لم يأخذ حقه من الاهتمام أو الانتشار ، إلا أنه يجاهد كي يحافظ على المساحة الصغيرة المصدة له ، كل ما أخشاه أن ينسحب هذا الفن من الساحة ، وينزوي لعدم التكافؤ ، أو أن يموت بالضربة القاضية ، لا أخفيك سرا إذا قلت : إن

هناك محاولة لإجهاض هذا الفن ، وتحويله إلى نوع من المسخ والحركات البهلوانية ، لانتزاع الضحكات الساخنة من حلق المشاهدين انتزاعا .. لذا رفضت زيادة كمية المساحيق الملونة على الوجه واليدين ، كما رفضت الظهور على خشبة المسرح فى بنطلون قصير بشراشيب وقميص بكم واحد . كانت النتيجة أن هددنى مدير السيرك - أقصد المسرح - بالطرد وإلغاء الفقرة التى أقدمها مع خطيبتى ، عفوا .. نسيت أن أذكر أنها ممثلة "بانتوميم" أيضا . قال المدير :

لو أنها ارتدت الشورت الساخن مع بلوزة شفافة ، فإن الفقرة التى نقدمها ستكون أكثر متعة وجاذبية .

ولما عاتبته : ثار ونهرنى قائلا :

يمكنك أن تقدم - مع المحروسة - هذا الفن الرفيع على المسارح الأخرى ، أو السيرك ، فهى كثيرة ، من يدرى .. ! ربما تسنح لكما فرصة لتكوين فرقة مستقلة ، تنافسان بها المسرح الكوميدي ، كل شئ أصبح فى هذا الزمن العجيب ممكنا .

وعندما حاولت إقناعه بوجهة نظرى ، قاطعنى بحدة :

لن تجد صعوبة فى تكوين الفرقة ، لديك معهد الخُرس ، هناك الكومبارس بأعداد كبيرة ، مجرد إعلان صغير فى مجلة أو جريدة .

ولما أفهمته أن «البانتوميم» فن يحتاج إلي موهبة حقيقية ، وتدريب شاق ، راح يضحك ويضحك حتى أن مقدمة أسنانه الصفراء المتأكلة بانث ، وبدت واضحة مخيفة ، ثم بصق على الأرض ، وأشار بيده فى اتجاه باب مكتبه .

باختصار . تمكنت أنا وخطيبتى من تكوين فرقة متواضعة من الهواة ، صورتهم مرفقة مع هذه الرسالة ، لقد عانينا الكثير حتى وصلنا إلى درجة لأبأس بها فى الأداء ، كُنَّا نجتمع كل ليلة فى بيت أحدنا ، وبعد انتهاء فترة التدريب ، نظل نتحاور ، ونتجادل، ونتفاهم ، لعدة ساعات بالبانتوميم ، حتى

طعام العشاء . كنا نجهزه ، نتناوله ، نشرب الشاي ، نلعب الطاولة . دون كلمة واحدة ، لدرجة أن أحداً تجاوز حد اللامعقول ، عندما راح يلقي علينا النكات – بنفس الطريقة – وكان البعض يكاد يفتس على روجه من الضحك ، ولكن دون صوت . قد يبدو الأمر غريباً ، صعباً ، أو مملاً ، لكنه بالنسبة لنا ممتع إلى حد يفوق الوصف . لا تسألنا لماذا اخترنا هذا النوع من التمثيل ؛ لأننا لن نسألك لماذا اخترت الكتابة للمسرح بالذات .

الخلاصة . لقد كوَّنا الفرقة ، واستطعنا العثور على جراح سنحوه بجهودنا الذاتية إلى مسرح متواضع . كل ما نطلبه من سيادتك : مسرحية ، مسرحية واحدة ، كل كُتَّاب المسرح رفضوا التعاون معنا ، لم يعد أمامنا سوى سيادتك ، مسرحية واحدة هادفة ، اكتبها كما لو كانت ناطقة ، واترك لنا مهمة توصيل تلك الكلمة بطريقتنا الخاصة للجمهور ، اكتبها بحرية وتأكد أنك لن تندم ، كل العقوبات والملاحظات سنناقشها معاً ونصل فيها إلى حل أثناء البروفات . لا تقطع سيادتك بالرد على طلبنا هذا الآن ، خُذ وقتك ، فكر ، ادرس الموضوع ثم قرر . العنوان وتليفون البقال « أسفل الرسالة » قد لا تحصل سيادتك على عائد مجز ، لكن يكفيك أنك وقفت معنا ، ومنحتنا شرف المحاولة ، وتأكد أننا سنبدل أقصى ما في وسعنا من جهد لننجح معاً ..»

ما إن انتهيت من رسالته ، حتى هب واقفاً ، شدُّ على يدي في حرارة ، استدار ، ثم تحرك ناحية الباب المفتوح ، وخرج .

فتحت باب شرفتي المطلة على الشارع العمومي ، رأيتهم واقفين على الرصيف في انتظاره ، وحين خرج من باب العمارة فرد نراعيه لهم ؛ فدخلوا تحت جناحيه ، رفعوا وجوههم ناحيتي وابتسموا ، تحركوا ببطء وعيونهم معلقة بي ، ثم ما لبثت حركتهم أن ازدادت شيئاً فشيئاً ، حتى انخرطوا تماماً في الزحام .

في المساء .. حاولت أن أرُتب أوراق مسرحيتي الأخيرة لاستكمال الفصل الأخير ، كنت أشعر أن هناك خيطاً رفيعاً درامياً تقتقر إليه الأحداث ، ثلاثة فنانين قهوة مع سبع سجاثر . ولم أستطع أن أفك

الحصار المضروب حول البطل ، كان ذهنى مشتتاً ، وتحويلى رغبة ملحة أن النهاية يجب أن تفتح طاقة من نور أمام البطل المحاصر بالمشاكل والضيوط . لا إرادياً مددت يدي فى درج المكتب ، وأمسكت برسالتهم ، قرأتها كلمة كلمة ، وضعت صورتهم أمامى ، تفحصتها وجهاً ووجهاً . كانت الوجوه تحمل تعابير متباينة من الفرح والحزن ، الثقة والخوف ، الحب والحيرة ، الطموح والانسكاس . وفى المنتصف ، كان وجه حامل الرسالة ، وقد احتوى كل تعابير الوجوه ممزوجة بابتسامة أسبانية .

أغمضت عيني . بدأت وجوههم تتضخم وتقترب ، وتحاصرني ، فتحت عيني . رأيتهم ما يزالون متعلقين حولى . تحركت ناحية الصالة . تحركوا أمامى ، استدرت . استدروا ، توجهت إلى غرفة النوم سيقونى ووقفوا أمام الباب الموصل ، استدرت ثانية . استدروا ، جلست أمام التليفزيون . رأيت وجوههم تطل من الشاشة ، وتردد رقم التليفون ، ظلت أصواتهم تعلو ، ويتداخل ، وتصرخ . انتفضت واقفاً ، وتوجهت ناحية التليفون ؛ راحوا يرددون الرقم فى صوت واحد ، ويتناغم فريد هذه المرة وتلاشى الصراخ . رفعت سماعة التليفون . تأملتهم . كانت ابتسامة مقردة قد تسللت إلى شفاههم . مع كل رقم كان إصبعى يحركه ، كانت ابتسامتهم تزداد اتساعاً وإشراقاً ، فابتسمت لهم !..



قصتان



(الشرقية)

الطائرة الورقية

كانت البيوت مائلة للزرقه ، بفعل الضباب والمطر . كانت الشبايبك مائلة للزرقه بفعل الضباب والمطر . كانت الشوارع أشد سواداً من كل ما يمكن تصوره، حول ليل وشيك . عندما صنع الطائرة الورقية، أوشك الصباح على الحلول بين النوافذ المفتوحة الزرقاء ، والبيوت، والشوارع المعجونة بالتراب .. (..أخذ تراكم التراب في تجاوز النوافذ. أغلقها من أغلق بينما بقيت على حالها : النوافذ التي ظل أهلها يحدقون في مدى التراب الناصع البياض دون أن يروا شيئاً - وقد سد النوافذ عن آخرها - وسدت السيدة الشابة نافذتها وقد ألقت نظرتها الأخيرة على الطائرة الورقية . ملقاة هناك خلف أول البيوت) .

نط نطتين وهو يكر لفة الخيط الرفيعة الباهتة بين أصابعه وهو يجرى، وقد تعثر فيما بعد في كومة الحشائش في المنبسط . نهض وهو ينفخ ثيابه القصيرة المترهلة . ظل يجرى وهو يجر جر قرص الورق الخفيف في آخر الخيط الطويل، وقد تمزق عن آخره بفعل الحصى ، وجذور النباتات الجافة الصاعدة - في الحقول .. هبت الريح ثم سكنت . ظل حائراً وقتما تهب الريح ثم تسكن . بكى بشدة، وقد ظل صدره يعلو ويهبط .. (.. من بين خشب النافذة، كانت السيدة العجوز ترقب الطائرة الورقية، تتعثر أمام آخر البيوت، هناك .. عندما أظهر لها تقلب الفصول أن ريحاً وشيكة في تمام موضعها، هناك .. عند قمم الشجر الملفوف بالعمته) .

عندما هبت الريح بقوة .. تمزقت الطائرة الورقية .. (شاهدتهُ السيدة العجوز ليلاً طفلاً ناصع البياض . وهو يعلو ويهبط ثم يهبط ويعلو، بقوة، فى قلب السماء الغائمة، حتى جاء الصباح - طوت لفة الخيط والطائرة الورقية، ومضت ترقب من خلف النافذة المغلقة) .

إلى الجانب الآخر

ترأت عفونة الشارع - من بعيد - ركض إلى الجانب الآخر جامعا ملايبه والشعور الهائل بالبراءة حول صدره الواسع الغزير : سعل بحدة ، وصدره يكاد يتخلع - أو لكنه يطير فى دوامة التراب التى عبرت الآن إلى دكان مهمات العربات الكارو . جلس وسعى يسعل بحدة تحت وطأة البلوفر المتهترىء وجسماته البرد - يسعل بحدته - ويخطب دماغه ، فى كفيه . وعلى الجانب الآخر من الشارع وقفت زوجته وولده الرضيع ، وقد حالت بينهما سيولة السيارات الفائرة : تسخن فى وقع ضربات محرك واحد يشملها جميعا : هكذا رأى هياكل سيارات جميلة يشملها محرك واحد : لاحظ واحدة كل شئ : فى المقهى عندما سعى أمس للمستشفى الأمري - بائع الليمون وحيدا - الاندفاع المجنون لهياكل السيارات الملونة المروحية - وهذا ما لاحظته اليوم أيضا : اعبرى : نادى بجميع صوته - اعبرى .

وتلا طمت موجات السيارات بهياكل ملونه جميلة وأناس يدخنون ويستريحون ، وليس هذا باطلا من وجهة نظره ، وفى عيونه اليتيم الخالص ، : والدفعه برغم ذلك .

قبض صدره وأخذ يلهث لهائاً تاماً متلاحقاً . اعتمد على عمود النور . تعمق عسكرى المرور وصُفّر لم يتوقف سيل السيارات . جمع كتلة النور فى عينيه ويكاد يصاب بالدوار ، يركن بقوة على عمود النور . زحمت دوامة التراب .. واجهه السيارة بمشهد جليل متهادى - هذا شجعه أن يعبر الجانب الآخر للرصيف . انتصبت زوجته وهى تشمل الرضيع بوجه فسيح متسبح .. دفعته دفعا إليه . وتلقاها الزوج بلهفة : إنتى ارتعد ارتعد - لاحظى ذلك أرجوك - وفى كل مرة يحاول العبور، تسبقه إلى جسماته رجليه ووزنهما بريق السيارات - ويعد واحدا، إذ تسمرت زوجته فى القاترينه على مشهد قطعنى «التاير» تحت علامة السعر وهى تتلقاه بكل تصديق وبلا معقول - وهى ترد عينها فى مسلكه مترنحا إلى الرصيف الآخر، والحصان فى دكان لوازم العربات الكارو.. بل وأناس بزينة، وأى زينه. صرخ:

يا عسكري المرور، يقترب، يقترب أكثر. يا أخى، وهو يدخن بهدوء بين كومات السيارات المندفعة إلى لا اتجاه. وكلما حان وقوف السيارات حان إندفاعها جميعا. ما يفصل بين رصيف آخر سخونة الأسفلت وهو يلتصق بمجرد اللمس إذ يعلقه دفعا للنور فى حلقة و عينيه. ولاحث علامة المرور «مستشفى - مدارس» تعلق بها بقوة. ولولا أن جرفته دوامة التراب العابرة بلسعة وجهه وذراعيه لتعلق بها بكل قوة. صنع سحالا حادا. المنديل كان كبيرا بدرجة كبيرة، وملابسه تكاد تضيق أكثر إن وزنه يخف. إن زوره يحترق. إن زوجته بجانب الشارع الآخر. وهو فى النهاية : اندفاع كتلة السيارات بمحرك واحد. إنه يعرف ذلك بدرجة كبيرة. هل كان ميكانيكى السيارات بملابسه كلها المزينة وبريق عينيه الاتح إلى مكان بعينه : مسمار أو شربون المارش أو حتى صامولة عجلة القيادة، وهى مشروخة جيدا جدا فى قبضتيه المسوكتين المرختين. صرخ بكل قوة : يا عسكري ، المرور - أنت أيها المواطن الصعب - يا أخى أرجوك لا داعى للمزاح أو قف فامرأتى لا تمر وكذا رضىعى - أرجوك يجب أن نذهب للمستشفى - يا رب ماذا أوقعنى فى بقعة الأرض هذه .. و «المرورجى» يدخن بهدوء بين طيات سمعه وبصره كتلة السيارات العابرة تتلوى بفخر مدفوعه من أبوابها صناديق الحلو الفارغة صارخة بشهيات إلى أقصى درجة - انتبهت إليه الزوجة. ظل يسعل ووزنه يخف، ومع ذلك هل يستطيع المشى إلى حفرة التليفونات بعرض الأسفلت الشارع حيث توقف المرور بحزم. أعمل رجله سيرا ببطء. صرخ إلى الجانب الآخر. صرخ إلى الزوجة أن تسير بموازاته وفعلت وهى لا تكاد تنفصل عن قاترينة التايير نو القطعتين ... الله أكبر ... كان أذان الظهر - أوجعت قدماء .

جلس يستريح وجلست تستريح وأعطت الرضيع صدرها من الفائلة الحمراء، تحت فستان شحيح. يسعل فيكاد صدره ينخلع وتزوغ عيناه - يكاد لا يصدق :- انحصار النور - ويفتح فاه أكثر : ولا نفس، برغم تلاعب قمم الأشجار الطويلة على الجانبين بفعل الريح الصارخة . تمطر الدنيا أحجاما من الماء والحجارة.. كل حجم بحجمه. «انكشحت» مظلة محطة الأوتوبيس بفارق مترين وثلاثة إلى واحد يطل بعينه على مشهد السيارات الجميلة المتركمة.. تمضى بقوة إلى بعيد، شوق وانطوى بجمع عظام صدره فجأة خلا الشارع من السيارات والمارة. عبرت الزوجة بهدوء ودلال.. على وجهها بسمه عارضة - شوق، وفتح فاه بقوة فى أثر النسمة الهاربة.. زأغت عيناه. الهيئات انتقلت من عينيه إلى الخارج وهو يعتمد على حنفية الحريق.. والجميع ييصون بهول .

محاولتان رائدتان للتجريب

واثرت في الآخرين ، لأن التقييم الكامل لأعمال هذين الكاتبين يحتاج لحديث أكثر تفصيلا .

(١)

قطعت القصة القصيرة شوطاً طويلاً من النضج والتطور منذ كتب محمود تيمور قصته « في القطار » ، وحتى وصلت إلى يوسف إدريس . وتمكن يوسف إدريس من الوصول بهذا الفن إلى درجة رفيعة من التطور جعلته علامة فاصلة في تاريخ القصة القصيرة.

كان يوسف إدريس كاتباً واقعياً من الطراز الأول ، وكانت لديه الرغبة الجامحة في التجديد ، إلا أن شاباً معاصراً له تمكن من سبقه في دخول ساحة المغامرة بخصيص كانت بالغة الغرابة في حينها ، ولم يكن هذا الشاب سوى محمد حافظ رجب .

من المهم أن نؤكد في بداية هذه الدراسة أن الحركة الأدبية المصرية حركة واحدة ، في العاصمة والأقاليم على حد سواء ، ووجود الأديب في أحد الأقاليم لا يجعله أديباً من الدرجة الثانية ، ووجوده في القاهرة لا يمنحه شهادة تفوق في مجال الإبداع .

في ضوء هذه النظرة سأحدث عن محاولتين رائدتين من محاولات التجريب في الأدب المصري ، والعربي ، قام بها كاتبان من خارج العاصمة .. أما الكاتبان فهما :

● محمد حافظ رجب

● ومحمود عوض عبد العال

وأما الإقليم فهو : الإسكندرية .

وقد كانت تجربة الأول منصبة على القصة القصيرة ، أما تجربة الثاني فقد انصبحت على الرواية . وسنرى هنا باكورة هذا التجريب التي حركت الثابت ،

وفى قصة « **الامطار تلهو** » يصبح للممزاب قم ، وتثبت له أسنان ، ويفضب إذا أثار أحد غضبه ، كما أن الامطار تضحك وتبكي .

إن كل شيء فى قصص **حافظ رجب** يفقد جموده ، ويكتسب بعداً إنسانياً ، ويشارك فى الحدث . وهذا ما يميز نظرتة للأشياء عن نظرة أصحاب اتجاه الرواية الجديدة من الفرنسيين ، الذين أعطوا الصدارة فى أعمالهم للأشياء بدلاً من الإنسان ، وجعلوا لها وجودها المستقل عنه .

وإذا تركنا الجماد إلى الشخصيات البشرية لوجدنا فيها سمة بالغة الغرابة ، هى : اكتساب الأعضاء البشرية لصفات غير منطقية . لذلك نرى البطل فى « **الكرة ورأس الرجل** » يخلع رأسه ويمشى بلا رأس فلا يموت . وفى قصة « **الثور الذى ذبح الرجل** » تنكسر بعض أجزاء الرأس ، ورغم هذا يعضى البطل دون هذه الأجزاء ، ثم يذهب فى اليوم الثانى ليستردّها . وفى القصة نفسها يدفع ركاب الترولى البطل الممسك بعمود فى السقف ، فيتحرك من مكانه ، ويترك يده معلقة وحدها ، كما ينشط الرأس نصفين دون نزف أو موت .

وفى « **حديث بائع مكسور القلب** » تنقلب الدنيا انقلاباً تاماً : يدوس عمال البناء على ضرس العقل فيكسرونه ، وتخترق الخيول عيون الرجال ، ويؤفن الجسد تحت الانقراض ، فيمضى صاحبه لإحضار الجاروف وإيقاظ الجسد .

وهكذا تنقلب موازين الشخصيات التى تقوم بالدور الرئيسى فى تحقيق الأحداث .

وللإنصاف فإن **حافظ رجب** قد جاء إلى القاهرة ، وقضى بها عدة سنوات ذاق خلالها المر والعلم من نقاد كثيرين ، وكتاب لم يتمكنوا من فهم ما يكتب ، وآخرين استكثروا عليه سبق ، مما جعله يفر إلى الإسكندرية ، ويبقى بها بقاءً مستمرا حتى الآن .

وأولى مجموعات **حافظ رجب** التى أثارت اللغط هى « **الكرة ورأس الرجل** » لذا ستقف عندها باعتبارها عملاً رائداً ، استهدف تجديد القصة القصيرة .

وأول جوانب التجديد فى هذه المجموعة يتعلق بالشخصيات .

الشخصيات فى هذه المجموعة ليست من البشر فقط ، بل من الجماد أيضاً ، فالجماد هنا كائن حى ، له إحاسيسه ، ومشاعره ، وحركاته ، ولوازمه ، فهو فى « **مارش الحزن** » مثلاً يتكلم ، ويحاور ، ويؤكد وجوده ، مقابل شك الإنسان فى نفسه :

« **قال الحذاء فى الطريق : ربما أنت لست موجوداً - هذا من حقلك أن تشك فيه - ولكنى موجود ولا أشك فى ذلك** » .

وفى نفس القصة نرى عمود النور يبتسم ، ويقف صلباً أمام الإنسان المرتعش :

« **خليل يدور حول عامود النور ، الرياح تعصف حوله ، خليل ارتعش ، لكن العامود الأزهر لم يرتعش . نظر خليل لعامود النور فابتسم له . أدرك السبب : تيار الكهرباء فى العامود يمدّه بالحرارة** » .

وإمعاناً في كسر المألوف لا يعطي حافظ رجب أبطاله أى أسماء ، بل يكتفى أحياناً بمجرد حرف يجعله دالاً على الشخصية ، مثل : « ع » ، « نون » ، « مميم » .. ويكتفى أحياناً بإحدى الجزئيات المرتبطة بالشخصية ، مثل : الكاب ، الرتب العسكرية التى توضع على اكتاف الضباط .. وربما استخدم أحياناً اسم جماد للدلالة على إنسان كما يسمى الأب « حانوت » .

وهكذا نجد أن تناول الشخصيات عند حافظ رجب مختلف تماماً عن تناولها فى القصص التقليدية ، وحق لنا أن نتساءل : ما هى مصادر التأثير التى جعلت كاتبنا يصوغ شخصياته على هذا النحو ؟

لأبد من الاعتراف هنا بأن كتاب الميث ، خاصة يونيسكو ، كان لهم قدر من التأثير على كاتبنا ، فخرج الشخصيات الإنسانية على منطق الطبيعة يتكرر كثيراً فى مسرحيات مثل : **الامستال ، والملك يموت ، والاستاذ ، وامسيديه** ، وغيرها ، حيث نجد فتاة ذات شارب ، أو لها ثلاثة أنوف ، أو بلا رأس ، أو جثة تتمدد إلى ما لا نهاية . ومع أن بعض هذه الأعمال لم تكن قد ترجمت إلا أن اللقمات التى كتبت فى هذا الوقت أشارت لهذه السمات ، ولأبد أن كاتبنا الفهم قد قرأ عنها ، وأثارت لديه الرغبة فى تقديم شئ جديد للقصّة المصرية .

وكانت أعمال **فوكتر وكافكا** قد بدأت ترجمتها ، وحققت بعضها ذيوماً كبيراً فى هذه الفترة ، وفيها سجد بعض ما نجا إليه كاتبة مثل الإشارة إلى الشخصية بحرف واحد ، أو بإحدى صفاتها . لكن هذه المؤثرات فى رأيي لم تكن هى العامل الحاسم ، بل حسم الآخر كله :

ومن الأشياء غير التقليدية فى مجموعتنا هذه وجود سمة مشتركة بين إحدى الشخصيات وأى كائن آخر يجعل الشخصية تتحول إلى ذات الكائن الآخر ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » على سبيل المثال ، تتشابه الكرة والرأس فى صفة الاستدارة ، فتتحول الرأس إلى كرة . وفى قصة « **الثور الذى ذبح الرجل** » يشرب البطل نواً مما يقدمونه للثيران ، قبل المباريات فى أسبانيا ، فيتحول إلى ثور .

وفى بعض الأحيان تتحول للشخصية عن ذاتها إلى ذات أخرى دون أن تشترك معها فى أى صفة ، كما نرى فى قصة « **الأب حانوت** » حيث يتحول الأب إلى حانوت ، لأن الحانوت هو مصدر رزقه ، والشئ للوطيد الصلة به . وفى قصة « **بائع مكسور القلب** » يتحول البطل إلى عامود نور دون أى مبرر .

وفى بعض القصص قد تفقد الشخصيات وجودها رغم أنها موجودة ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » يعانى البطل المثقف الذى يعمل بالصحافة من ازدياد الكرة وتدهور الفكر ، ويذهب ذات مرة لمشاهدة إحدى المباريات ، ويرى الحماس الشديد للكرة ، فيتحول رغم وجوده للمادى إلى كائن غير موجود . بنفس الشئ يتكرر فى « **مارش الحزن** » وفى غيرها من القصص .

ويدفع الإحساس باللاوجود - عادةً - صاحبه إلى فعل حاسم ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » يدفع هذا الإحساس بطل القصة إلى النزول للملعب ، وإيقاف المباراة ، ومجاوله مواجهة الناس ، ثم يدفعه فى النهاية إلى خلع رأسه ، وتقويمها للاعبين ، بدلاً من الكرة ، لإثبات أن رأسه يمكن أن تكون ذات قيمة كالكرة أى أفضل .

خيال الكاتب الذى صهر الجزئيات المتباعدة وأضاف إليها ، ورغبتة فى التجريب ، وموهبته المدهشة .



وإذا تركنا الحديث عن الشخصيات إلى الزمان والمكان لوجدنا فيها محاولة جادة للتجريب ، وكسر المؤلف ، وهذا أمر طبيعى ، لأن العمل الفنى وحدة واحدة ، ومكوناته المتفاعلة لابد أن تتأثر وتؤثر فى بعضها البعض .

ويتم التعامل مع الزمن فى قصصنا بثلاثة أشكال :

● **الشكل الأول :** شكل تقليدى ، متسلسل منطقياً فى « الكرة ورأس الرجل » و « الأمطار تلهو » حيث نجد الحدث يبدأ ويسير ثم ينتهى كما لو كنا فى قصة تقليدية .

● **الشكل الثانى :** يجمع بين التقليدية وكسر المؤلف ، كما فى « حديث بائع مكسور القلب » حيث يمزج الكاتب بين العصر الحديث والعصر الرومانى فى أحد أجزاء القصة ، دون أن يجعل هذا المزج طابعاً عاماً . وكما فى « الشور الذى ذبح الرجل » حيث يمزج بين العصرين : الحاضر والماضى ، ويأتى بشخصيات من العصر التترى لتشارك فى الحدث .

● **الشكل الثالث :** شكل يخالف المؤلف تماماً ، إذ يطبع الكاتب صورتين لمكان واحد ، فى زمنين مختلفين ، فوق بعضهما ، كما فى قصة « جفأ للبحر » ، فالمكان هنا هو محطة الرمل ، أما الزمان فهو مرة العصر الرومانى ، وأخرى العصر الحالى ، لذلك نجد حكام روما وجنودها بسيوفهم وملايسهم القتارية ، ومركباتهم التى تجرها الجياد ، والعبيد اللذين يساقون

للعمل فى السفن ، كما نجد عربات الترام ذات الدورين والجراند والمجلات وجلود الساعات وأمواس الحلاقة ماركة جيليت .. وغيرها فى صورة أخرى مركبة فوق الصورة السابقة .

والى جوار هذا التجريب فى الزمان نجد تجريباً آخر فى المكان .

فى قصة « الشور الذى ذبح الرجل » تتداخل الامكنة فى بعضها ، ولنقرأ هذه السطور حول بطل القصة :

« ... قام متعباً يتحسس رأسه فوجد فى أعلاه قرنين بارزين ، فادهشه الأمر ، وتبع القرنين البارزين حتى انتهيا به إلى ملعب واسع تحيط به مدرجات هائلة تغطيها آلاف الرعوس المتحمسة »

ولو مضينا مع القصة أكثر لوجدنا معركة حقيقية بين البطل الذى تحول إلى ثور والميتادور ، يطعن فيها الميتادور بطلنا بالسيف ، فيصرخ البطل مستنجداً بالطبيب الذى هو فى مكان ثالث .

وفى قصة « حديث بائع مكسور القلب » يكتب المكان شكلاً جديداً غير منطقى ، فمحطة الرمل التى تدور فيها الأحداث تنتقل إلى رأس البطل ، وتترتب على تلك أحداث ذات طابع فانتازى ، ولز هذا معاً فى مطلع القصة :

« محطة الرمل فى راسى .. راسى واسع .. لكن محطة الرمل لا تملؤه : هاوية عميقة محفورة حديثاً ، وعربات لها عجلات تحمل التراب ، ومعاول تحمل رجالاً يشقون بطن المحطة .

« نظرت للباعة حولي ، وجدت عيونهم ملقاة
في الفراغ .. سألتهن :

« لماذا سقطت عيونكم ؟ ماذا حدث ؟

قالوا : القهمت المعلول عقولنا .

وداروا يبحثون عنها بين الانقاص ، قضبهم
المهندس ، قال لهم :

« ماذا تفعلون ،

« نبحث عن عقولنا

قال : احملوا هذه الأحجار واملئوا (كذا)
اللوريات .. إنكم ستجدون فيها عقولكم .

ترك الباعة جرائدهم ومجلاتهم .. حملوا
القفف .. داروا يبحثون عن عقولهم » .

إن هذين المثالين يقدمان لنا صورة واضحة لطبيعة
الأحداث في مجموعتنا ، وتؤكد أننا أمام أسلوب خاص
في القص .

ولا يكتمل الحديث عن مجموعة « الكرة ورأس
الرجل » للكاتب السكندري محمد حافظ رجب دون
الوقوف عند اللغة ..

يعتمد كاتبنا في لغته على الأسلوب غير المباشر ؛ لذا
تكثر عنده الصور على اختلاف أنواعها ، ويلاحظ القارئ
لأول وهلة ميله إلى تجسيد المعنويات ، يقول في قصته
« مارش الحزن » عن الجنود الذين وقفوا لتحية جنازة
زميلهم خليل بلال القصة :

« منوا أطول أصابعهم ، غرسوه في قلب
الخوف وقرعوا الفاتحة » .

مددت يدي وحككت جلدة رأسي فوقعت عربية ،
وسقط شاعل يحمل قفلة تراب فوق كتفيه ،
فانحنيت لأساعده ، فدخلت من فتحة خلف رأسي
عربية ثورية ... إنخ »

هكذا يفقد المكان منطق المألوف ، ويصبح مكانا
قصصياً ذا طابع شديد الخصوصية ، وهذا ما نراه في
أعمال أخرى مثل « جولة ميم الحملة » حيث يصبح
المكان شيئاً معنوياً ، أو بالتحديد يصبح « المازق » هو
المكان ، بغض النظر عن اعتبارات الواقع .

ويرتبط بالزمان والمكان عنصر هام من عناصر البناء
القصصي ، وهو : الحدث .. والحدث في مجموعتنا يتسم
بالمبالغة في التصوير على أسس لا منطقية ، ثم ترتب
النتائج المفريفة على هذا الحدث . ولعل من المناسب أن
نقدم هنا مثالين سريعين على ذلك :

● في قصة « الكرة ورأس الرجل » يخلع البطل
رأسه ويقدمها للفريق ليكمل بها المباراة ، ثم يترتب على
ذلك ما يقوله في السطور التالية :

« ... لكن أحد اللاعبين صوب رمية عنيفة
أصابته مخي تماماً فتناثرت محتوياته ، ورايت
أوراق الكتب الكثيرة التي قرأتها تخطاير في
الهواء . صحت : أوقفوا المباراة .

أوقفوا المباراة .. أوراق تطير في الهواء .

وأسرعت أجمعها وأضعها في جيبى »

● وفي قصة « حديث بائع مكسور القلب »
يجلس الباعة الجائلون الذين أصابتهم كارثة حفر محطة
الزمل ينظرون إلى ما يجري أمامهم ، فيصنفهم حافظ
رجب كالتالى :

المألوف ، وأثر في عدد كبير من أبناء الأجيال اللاحقة .
بل والجيل السابق عليه أيضاً .

(٢)

المحاولة الثانية التي سنتناولها في هذه الدراسة هي
محاولة محمود عوض عبد العال لتقديم أول
رواية « تيار وعي » في الأدب العربي ، من خلال
روايته « سكر مر » ..

ومن المهم أن تقدم لهذه الرواية بحديث سريع عن
تيار الوعي وأشكال التنكيك التي تستخدم للتعبير عن
الوعي

إن كلمة الوعي تنصرف لدى الكثيرين إلى الجزء
العاقل ، القادر على التمييز ، المقسم بالتنظيم والمنطقية ،
إلا أن علماء النفس المعاصرين يرون أن الوعي أشبه
بجبل ثلج في محيط ، معظم هذا الجبل غائص تحت الماء ،
ولا يظهر منه إلا جزء يسير ، يظنه البعض هو كل الجبل .

إن الجزء الظاهر من جبل الثلج يسلوى عند علماء
النفس منطقة المنطق والتمييز والنظام ، أو « منطقة
الكلام » أما الجزء الغائص فهو « منطقة ما قبل
الكلام » . وهكذا أصبح الوعي هو : « منطقة الانتباه
الذهني التي تبسديء من منطقة ما قبل الوعي
وتمر بمستويات الذهن وتصعد حتى تصل إلى
أعلى مستوى في الذهن وهو مستوى التفكير
الذهني والاتصال بالآخرين »

ويمكن التعبير عن الوعي بهذا الشكل :

ويصف الحزن في نفس القصة بقوله : « سرّ
الحزن » وفي موضع آخر يجعل الظلمة الباردة تسرى
في العروق . أما في « جولة ميم المملة » فإن المازق
- كما ذكرنا - يتجسد ليصبح مكاناً ، والحزن يتجسد
ليصبح ميماً .. وهكذا . وفي اعتقادي أن حافظ رجب أراد
بهذا إعطاء القدرة للمعنويات لتشارك كشخصيات فاعلة
في الأحداث .

ويبدو أن كاتبنا مفرم بالكنائية أكثر من غيرها ،
فهو إحدى الوسائل التي يلجأ إليها للإيحاء بالغربة
وكسر المألوف ، ولونظرنا إلى كثير من الأفعال الغريبة
ككنائية عن معنى يريد الكاتب أن يوصله إلينا لانحلت
عقدة الكثير من الأجزاء التي تبدو غامضة لأول وهلة .
وحسبنا أن نطبق هذه الفكرة على التصوير غير المنطقي
لأجزاء الجسم البشري الذي ذكرناه في بداية هذه
الدراسة ليؤكد لنا ذلك .

ولابد أن نشير أيضاً إلى الطابع الشاعري للغة في
قصص المجموعة ، وأن نذكر الجمل القصيرة ، الخالية
من الحشو ، وأن نهتم في أن كاتبنا بضرورة مراجعة
المجموعة لغوياً عند إعادة الطبع : لأن ثمة منات طفيفة ،
ربما كان مرجعها الطباعة أو السهو .



لقد حرك حافظ رجب بقصصه عند صدورهما
الأشياء السلكنة في حياتنا الأدبية ، وتلقى من الهجمات
الشن الكثير ، وتحمس له في المقابل عدد غير قليل من
المؤمنين بالتجريب . ونحن ننظر الآن للخلف نجد أن هذا
الكتب فتح الباب لكثيرين من الزاغبين في الخروج على

الوع

س

يقول روبرت همفري في كتابه « تيار الوعي » :
« لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي ، وإنما يوجد
بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة
تستخدم لتقديم تيار الوعي » .

ومن أهم هذه الألوان المونولوج الداخلي ، ويقصد
به « ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية
تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات
النفسية لديها ، في اللحظة التي توجد فيها هذه
العمليات في المستويات المختلفة للانضباط
الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على
نحو مقصود » .

والمونولوج الداخلي قد يأتي على لسان
الشخصية مباشرة ، وصيغته يسمى « مونولوج داخلي
مباشر » وقد يأتي على لسان المؤلف الذي يفترض أنه
واسع المعرفة ، فيسمى « مونولوج داخلي غير
مباشر » وفي هذه الحالة يصبح أقرب إلى التوصليل ؛
لأن المؤلف يقوم بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك
المادة ، عن طريق التعليق والوصف .

ويخلط بعض الكتاب بين المونولوج الداخلي
وتيار الوعي ، لكن ينبغي أن نذكر أن المونولوج
الداخلي ليس سوى لون من ألوان التكنيك المستخدمة
في تيار الوعي .

ومن ألوان التكنيك أيضاً التي يلجأ إليها كاتب
تيار الوعي : الوصف ، الشيء الوحيد غير العادي
في هذا الوصف هو موضوعه الذي هو بالطبع
في رواية « تيار الوعي » الوعي ، أو الحياة
الذهنية للشخصيات » .

مستوى مقابل الكلام	مستوى الكلام
أهم سماته	أهم سماته
● متم	● مشرق
● منقط	● متسام
● ليس له علاقة	● له علاقة
● بالتوصيل	● بالتوصيل
● لا يخضع للسيطرة	● يخضع للسيطرة
أو النظام	والنظام

في ضوء هذا يمكن القول بأن رواية تيار الوعي
هي الرواية « التي يحتوى مضمونها الجوهري
على وعى شخصية أو أكثر » ، أو بمعنى أدق هي
« نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد
مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف
عن الكيان النفسي للشخصيات » .

ويمكن التفريق على هذا الأساس بين رواية تيار
الوعي والرواية السيكولوجية بالقول بأن « رواية تيار
الوعي تهتم بمنطقة ما قبل الكلام ، بينما الرواية
السيكولوجية تهتم بمنطقة التعبير
الذهني » .

والعلمه أصبح واضحاً أن « تيار الوعي » ليس طريقة
للقص « لكنه مضمون له .. ويحق لنا أن نسأل أنفسنا :
إذا كان تيار الوعي مضموناً فماذا عن
التكنيك ؟

بقيت كلمة سريعة عن مصطلح « التيار » قبل أن نترك هذا الكلام النظري إلى مجال التطبيق على رواية « سكر مسر » للأديب الإسكندري محمود عوض عبدالعال ..

التيار كلمة تفيد الجريان الدائم وعدم التوقف ، ومن الناحية النفسية يقسم الفيضان بثلاث صفات ، هي: الفيضان ، التركيب ، التحرك بحرية في الزمن . وهذا التحرك الحر في الزمن هو الذي يلغى التسلسل في الأحداث ، وبالتالي يلغى فكرة الحكمة والحل .

ويعتمد التيار على التداعي الحر ، ويستمد محتواه عن طريق شئ يوحى بشئ آخر ، من خلال تداعي الصفات المشتركة ، أو الصفات المتناقضة على نحو كلي أو جزئي ، حتى لو كان الاشتراك بمحض الإيحاء ..

هذه فكرة عامة عن تيار الوعي يمكننا بعدها أن نقرأ معاً الرواية الرائدة « سكر مسر » .



في روايتنا تياراً وعياً كبيران يرتبطان بالشخصيتين الرئيسيتين :

● عصام

● إبراهيم زنوبي

وعصام طالب علوم سابق ، فشل في دراسته ، وترك الكلية في السنة الثالثة ، وتركتها معه زميلة لها نفس ظروفه (ناهد) ، واشتغلا معاً في التجسس على

ومن ألوان التكنيك : مناجاة النفس ، ويقصد بهذا المصطلح : « تكنيك تقديم المحتوى الذهني ، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامعاً » وهذا التكنيك فيه قدر من التنظيم ، وبلقة الوعي التي يعبر عنها تكون عادة قريبة من السطح .

ومن ألوان التكنيك المستخدمة في هذا النوع من الروايات : الدراما المسرحية ، ويرجع الفضل في استخدامها داخل البناء الروائي لروايات تيار الوعي إلى للكاتب الإيرلندي جيمس جويس في روايته بوليسيس : حيث قدم ضمن روايته حلقة كاملة في شكل منظر مسرحي ، فيه الشخصيات والحوار والإخراج التمثيلي وأوصاف الملابس ... إلخ .

ويرى همفري أن توليف الدراما المسرحية يهدف إلى « التقديم الموضوعي للحياة الذهنية الصامتة للشخصيتين الأساسيتين ، وهما على تلك الحالة التي تجعل العمليات الذهنية لـديهما أكثر اضطراباً وفيضاناً مما هي عليه عندهما عادة » (٨) .

وتستخدم روايات تيار الوعي أيضاً تكنيك السينما ، من حيث التواتج الزماني والمكاني والقطع ، إلخ . كما تلجأ للشعر إذا لزم الأمر . وتهتم اهتماماً خاصاً بعلامات الترقيم باعتبارها عنصراً بالغ الدلالة على فيضان تيار الوعي أحياناً ، وعلى البقة والتنظيم والزمن أحياناً أخرى .

الجيش المصري بعد النكسة . تحت رئاسة صحفي قديم في القاهرة .

كان عصام يحلم بالحصول على مليون جنيه ، وحياة سعيدة مع من يحب ، لكن ضميره الملعنُ حرمه النوم ، وأصابه بالمرض ، وانتهى به شبه مجنون حتى رأى الصحفي القديم ضرورة التخلص منه .

أما إبراهيم زنوبيا فهو صاحب الشقة التي يسكن عصام إحدى غرفها ، وإبراهيم شاعر يبحث عن فرصة للنشر ، ويملا أسماع أصنقائه بما يكتب ، وله اهتمام خاص بأفريقيقا : ولأنه يجيد عدة لغات فإنه يعمل في إحدى شركات الطيران ، وإلى جوار ذلك يقوم بالتدريس لبعض الأولاد ، وتنشأ علاقة حب غير ناضجة بين إحدى تلميذاته (ماجدة) وبينه ، لكنها لا تكل بالنجاح .

ويحدث تحول كبير في حياة إبراهيم زنوبيا حين يضحك عليه عصام ذات مرة ، ويخبره بأنه قرأ اسمه في مقال نقدي بإحدى الصحف ، قال فيه صاحبه إنه شاعر موهوب : إذ تصبح مهمة حياته هي العثور على هذا المقال غير الموجود .

ويتصافر الحب الفاشل ، والحب عن اللال الوهمي ، وعدم النشر إلى إحساس عارم بالعبث والإحباط لدى صاحبنا ليشكل صورته الأخيرة .

وهذان التياران الكبيران لا يحتل كل منهما فصلاً معنوياً ، فالرواية جميعها حلقة واحدة متصلة ، وبالتالي فالتياران يتبادلان المواقف دون تنبيه أو سابق إنذار ، وعلى القارئ وحده أن يتبين من خلال السياق مع أي الشخصيات يتعامل .

وتتداخل مع هذين التيارين تيارات أخرى لشخصيات أخرى في الرواية ، فتتبارى وي ناهد بيرزفجة في أحد المواقف ليحتل أربع صفحات لكي يقدم لنا من قرب وجهة نظرها فيمن حولها ، وعذابها الناتج عن العمل مع شبكة للجنس ، وحلمها بالمليون جنيه ، وأمنياتها الدفينة بموت اختها المشاولة التي تضايقها برائحة عرقها الشبيهة برائحة القبور .

ويتداخل أيضاً تيار آخر بعد ذلك بصفحات قليلة ، هو تيار وعى محروسة : بنت البواب الجميلة ، الحافية ، التي ينام عصام على حكاياتها .. فبعد أن ينام عصام أثناء الحكاية تواصل البنت وحدها إخراج ما بداخلها :

« الأخلاق سر نقاء النوع وعصام نوع أصلي ، مصري مائة في المائة . فتاة في الطابق الرابع قالت : سكنها ملاك خجول علينا أن نجله ونحترمه . أبي دائماً يقول : لا يعلم الغيب إلا الله .. يا حبيبى .. أصابك عيون الناس في العمارة ... يا حبيبى .. عليك الرحمة .. رينا بحرسك .. أعوذ بالله من عيونهم ... أنمت يا سيدي .. يا حبيبى .. ملاك .. ملاك .. »

بل إننا في أحد أجزاء الرواية ، وبالتحديد في الجزء الخاص بالحفر بحثاً عن قبر الإسكندر ، نجد تيسار وعى لامرأة واقفة للفرجة مع المتفرجين :

« أه .. وتبحثون عن ميت قديم .. عن رجل واحد لا تنتظره زوجة ولا أبناء .

الشهرة والنقود . زوجي كان بحاراً يوجب البلاد ... غرق . يا ماساة أولادى .

أكثر من أربع وعشرين ساعة كزمن خارجي ، بينما يحتل الزمن الداخلي مساحة بالغة الاتساع .

وما يقال عن الزمان يقال عن المكان ..

المكان الخارجي هنا واحد ، هو : مكتب شركة الطيران بمحطة الرمل الذي يتناول فيه إبراهيم زنوبيا كوب الشاي ، بينما الأماكن التي تتم الحركة فيها تمتد من أبي قير (محل السكن) إلى الإسكندرية ، إلى القاهرة ، إلى اليونان .

ويذكرنا الالتزام الشديد بوحدة المكان في هذه الرواية ، وكذا وحدة الزمان السابقة بالشروط الأرسطية للدراما .

وما معنا تصدثنا عن الدراما فلا بد أن نذكر أن روايات تيار الوعي ليست درامية : وأعني بالدراما هنا (الحدث ذو البداية والوسط والنهاية) فطبيعة الزمن غير المتسلسل ، وطبيعة تيار الوعي التي تقوم على الحركة السريعة من حدث إلى حدث لا تسمحان ببناء حدث تام نام .

ورغم هذا فلا بد من التأكيد على أن محمود عوض عبدالحال كان يكتب روايته الأولى وفي رأسه المفاهيم المستقرة للرواية التقليدية ، لذلك نستطيع أن نجد رغم التشظى في جزئيات الحدث خيطاً متصلاً يتعلق بكل شخصية ، فقصص مثلاً نتعرف عليه من البداية ، بل ونتعرف على أعضاء أسرته ، ووالده المتشدد ، وبخوله كلية العلوم ... إلى أن نصل معه إلى ما يشبه الجنون ونسمع حكم الإعدام الصادر عليه . وقريب من هذا ما يحدث مع البطل الثاني : إبراهيم زنوبيا .

ثم نقف بعد هذا عند ألوان التكثيف ..

مات . وا أسفاه . مات بيد صديق حقوق ... إلخ » .

وتتكرر مثل هذه التداخلات مع تيار الوعي الكبيرين عدة مرات ، مما يجعل القراءة الواعية ضرورية .

والزمن في روايتنا له طبيعة خاصة ، فهناك زمن خارجي قصير للغاية ، يشرب فيه إبراهيم زنوبيا كواب الشاي .. وخلال هذا الزمن يتدفق الوعي ليستعيد التفاصيل التي تستغرق أعواماً طويلة .

وقد استخدم الكاتب الزمن الخارجي ليقوم بدور الفواصل بين تيارات الوعي التي تتعامل مع الزمن الداخلي ، فهو يتوقف من أن لأخر للحديث عن الوضع بين زنوبيا وكوب الشاي التي يحسبها ، ثم لا يلبث أن يعود للداخل مرة أخرى .

والإشارة إلى الزمن الداخلي تتراوح من نصف سطر إلى سطرين ونصف على الأكثر ، ومن أمثلتها :

● « لسعة سخونة الشاي .. فأعاد الكوب »

● « قاس بإصبعه الشاي المتبقى .. ورشف رشفتين سريعتين »

وهذه العبارات تكتب بنقط طباعى مخالف لبقية أجزاء الرواية ، وهو ما يسميه هـمفري « بالمسائل الميكانيكية » التي تلعب دوراً هاماً في مثل هذه الروايات ، وتضم إلى جانب بنط الطباعة علامات الترقيم .

ويذكرنا الزمن القصير في روايتنا بما فعله جيمس جويس في يوليسيس ؛ إذ لا تستغرق هذه الرواية

وبقرة تموت ،

وكلب رخيص ،

وأفريقي يئن حزناً فى سوق مفتوح للجمع

... الخ » .

وإذا تفاضينا عن الجانب العروضى لوجدنا أن القصيدة لا تعتمد على الفهم والتوصيل ، بل على التذوق والتواصل ، وقد أجاد الكاتب إذ بدأ بهذه القصيدة روايته ليصدر بها بطله إبراهيم زنوبيا ، وما فى وعيه من لا منطقية ، وما يئن به من حزن .

وتتميز لغة محمود غالباً بالجملة القصيرة ، كما تشيع فى جوانب الرواية روح شاعرية ، وهذه فى الحقيقة سمة لدى كثيرين من قصاصى الإسكندرية . لكن مشكلة اللغة أنها لا تتنوع بتنوع الشخصيات ، بل تأتى واحدة ، سواء أكان المتكلم زنوبيا الشاعر المثقف ، أو محروسة بنت البواب التى لا تقرأ حرفاً واحداً . وأنها تحتاج لمراجعة نحوية دقيقة .



إن محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبدالعال كاتبان من أحد أقاليم مصر ، رضيا بالعيش فى الإسكندرية ، لكنهما رغم هذا أضافا إضافات حقيقية للقصة المصرية والعربية ، وأصبحا مثلاً وبنياً على أن الإبداع لا مكان له ، وإن النظر إلى الإقليمية باعتبارها أقل مرتبة من الإقامة فى العاصمة نظرة خاطئة لا أساس لها من الصحة .

كان محمود عوض عبدالعال حريصاً على التوصيل رغم أن خيار الوعى يسمح له بالتوغل فى مناطق لا علاقة لها به . ولذا اختار أسلوب مناجاة النفس : لأن هذا الأسلوب يصدق له ميزتين فى وقت واحد ، هما :

• التعبير عن منطقة ما قبل الكلام

• افتراض وجود الجمهور المتلقى

وإذا فإن روايته لم تكن مستحيلة الفهم ، بل يستطيع القارئ الجاد الصبور أن يفرض أختامها ويتفاعل معها .

وقد انعكس هذا الأسلوب على استخدام الضمائر فى الرواية ، فضمير المتكلم هو الأساس لأن الأبطال هم الذين يعبرون عن أنفسهم مباشرة ، ثم يأتى بعد ذلك ضمير المخاطب والغائب طبقاً لمحور تدفق تيار الوعى .

ومن ألوان التكثيف أيضاً : المشاهد المسرحية ، وقد لجأ إليها الكاتب أكثر من مرة ، ومزجها بالحلم لكى يقدم صورة لوعى أحد بطلية الأساسيين ، أو إحدى شخصياته الهامة الأخرى ، كما فعل فى المشهد الخاص بالإسكندر ويطليموس الذى نكتشف فى النهاية أنه أحد أحلام اليقظة فى وعى ناهد .

ومن ألوان التكثيف فى روايتنا : استخدام الشعر ، إلا أنه شعر منثور ، كتبه الكاتب نفسه باعتباره إبداعاً لبطله إبراهيم زنوبيا الذى يقرض الشعر :

« ليلتى طويلة بلا بداية ولا نهاية ، مثل عمر الناي القديم .

ساناشر . لأنتى شهيد .

واقع الإبداع الأدبي في أقاليم مصر (مقاربة أولية)

يسمى بالمناخ الإبداعي : فطالما يعيش الأدبي ظروف الحياة في وطنه : وظروف الحياة في إقليمه فإنه مطالب بأن يقدم أدباً يعبر عن كل تلك الظروف معاً ؛ لأن التجربة الإنسانية تختلف من بيئة إلى بيئة أخرى ، إضافة إلى الرؤية الفنية الخاصة ، التي تحدد عناصر الابتكار والمغايرة . والإقليمية بهذا المعنى لم يُعد المقصود بها أن يكون الكاتب بمياطياً أو أسوانياً أو سوهاجياً لكن الإقليمية هي تعبير الكاتب عن بيئته ؛ لأن انفصاله عن هذه البيئة ؛ ورحيله إلى القاهرة يجعله يتيماً ؛ وتصبح القاهرة . على حد تعبير الكاتب الراحل : عبد الحكيم قاسم ، هي (أم اليتامى) !!

- والأدب الإقليمي « هو الرافد الرئيسي الذي يقوم بتغذية الأدب بالواقع الثري برقعته العريضة المتناقضة والتفاعلة . فنحن نتذوق طعم الماء المالح في عمل يكتبه

إن الحركة الأدبية في أقاليم مصر لا يمكن التقليل من شأنها ، أو النظر إليها باعتبارها رافداً هامشياً للثقافة المصرية ، ولم يعد من الممكن التعامل معها بنظرة يغلب عليها طابع الاستعلاء الذي يؤكد فكرة تصنيف الأدباء على أساس جغرافي . فالقاهرة نفسها إقليم من أقاليم مصر ، والإقليمية ليست بدعة أو ضلالة ، القضية لم تعد كذلك بل أصبحت هي البحث عن إجابة عن تساؤلات هامة :

- ما هو شكل الإبداع الذي يوجد في الأقاليم ؟ وما هي الرؤى الفكرية التي تحكم حركته ؛ وتحدد عناصر الابتكار التي يتميز بها ؟

- والإجابة على هذه التساؤلات لن تجيء بمعزل عن دراسة الظروف المحيطة بعملية الإبداع ذاتها ، أو ما

القبحو/ الضرورج / العطارين . و (حجاج حسن ابول) ومجموعته التي عبر فيها عن مجتمع النوبة (لبالي المسك العتيقة) . كل هذه الأعمال مجرد نماذج تدلل بها على أهمية استلهاام البيئة وغناصرها خلال عملية الإبداع : وكل هؤلاء الكُتاب مازالوا يعيشون في أقاليمهم ، لم يبرحوا (٣) أضف إلى هؤلاء الكتاب ، كُتاباً آخرين نزحوا إلى العاصمة ، لكنهم لايزالون يعبرون عن بيئتهم ، اتصالاً مع الإقليم الذي نشأوا فيه ، فقدموا عالماً ي طرح تلك الخصوصية التي تحدثنا عنها . نذكر منهم على سبيل المثال لالعصر : محمد مستجاب ومجموعته القصصية (ديروط الشريف) وروايته (نعمان عبدالحافظ) ؛ وسليمان فياض وروايته (أصوات)؛ وعبدالحكيم قاسم في مجمل أعماله : وأعمال (إنريس علي / حسن نور / إبراهيم فهمي) ومحاولة التعبير عن النوبة القديمة . الاول بروايته (دنقللة) والثاني بروايته (بين السماء والنهر) والثالث بمجموعته القصصية (العشق اوله القرى) . وأيضاً (يوسف ابو رية / سعيد الكفراوي) في بعض قصصهما .

الإقليمية بالمعنى الذي وضحناه ، وضرينا له أمثلة لا تقدم إشكالية كبرى تختلف من حولها الآراء ، ويشهد بسببها الشجار ، ولكن الأمر الذي يثير الخلاف هو مصطلح (انباء الأقاليم) الذي يرج له بعض الأكاديميين فيما تناولوه من إبداعات للأنباء الذين يقيمون في الأقاليم . ومنهم على سبيل المثال : (مصطفى هدارة / الإسكندرية . وعبد الرؤوف ابوالسعد (دمياط) ، وعبد الحميد إبراهيم (المنيا)

أديب يعيش في مدينة ساحلية ، كما أننا لا نتوقع أن يكتب الأديب في قرية عن أزمة الحياة المعاصرة كما يعيشها مواطن أو أديب في العاصمة (١) . يقول د . عبد الحميد إبراهيم : (إن التميز لابد منه ، والخصوصية مطلوبة : وهو التحدي الحقيقي أمام أدباء الأقاليم . ودون هذا التحدي ، يفقد أدب الأقاليم خصوصيته ، ويصبح بلا معنى ، وهنا يثار التساؤل في صيغة أخرى ، لماذا لم يوجد بعد أدب إقليمي . يتميز بالخصوصية ويعكس عبقرية المكان ... قد تكون الأسباب كثيرة ، وقد تتمثل في سيطرة النظام الأحادي ؛ وفي ضخامة صورة العاصمة ، أو في موهبة الأديب التي لم تتدرب بعد على التنبه لجوهر المكان ، أو في نظام التعليم الذي يعتمد على الكم دون التدريب على النقاط تفصيلات الكيف (٢) .

ونؤكد لهذا المعنى ، نجد كتابات بعض كتاب مصر في الأقاليم تقدم رؤى فكرية وإبداعية تتميز بالخصوصية ، خصوصية المكان .. البيئة .. الشخص بالخصوص ، مثل كتابات (محسن يونس) التي تعرض فيها لبيئة الصيادين من خلال مجموعته (الأمثال في الكلام تحصى) . وكتاباته (جاز النبي الحل) و (قاسم مسعد عليوة) . وكتاباته (مصطفى نصر) خاصة في روايته : الجهنى و (سعيد بكر) واهتمامه بعنصر المكان في روايته (وحالة اليمون) وما قبله (محمد الراوى) في مجموعته (الرقص نحو الشمس) وروايته (عبر الليل نحو النهار) من أدب يعبر عن الصرب في مدن القناة والتهجير ؛ ويشاركه في هذا الجانب (محمد عبد الله عيسى) في رواياته :

الجزئى لما يُنشر فى القاهرة وإفتقاد بعض الأدباء فى الأقاليم إلى عنصر التميز وعدم الالتحام بينتهم التحاماً فنياً وأعياً مؤثراً ، والجسرى وراء تقليد الأدباء الكبار ^(٤) . بالإضافة إلى شيوع « النقد الصحافى » ، وهو النقد الذى يعتمد على الإنمات الوجيزة والعروض السريعة للعمل الأدبى فى الصحف وبعض المجالات الأدبية ، بالإضافة إلى عدم وجود دورية أدبية متخصصة لنقد الأعمال الإبداعية فى الأقاليم ، وعدم وجود سلسلة نقدية واحدة تواكب السلاسل الإبداعية المتعددة من شعر ، وقصة ، ومسرح ورواية ^(٥) .

والخروج من هذا المأزق - فى اعتقادنا - يتطلب مشاركة الجامعات الإقليمية فى خلق الحركة النقدية الكفيلة بدفع العملية النقدية والمتابعة إلى الأمام ، بما ينعكس على الإبداع فى الإقليم ، ولكن الصبورة الراهنة لعلاقة الجامعة بالإبداع والمبدعين فى الأقاليم : صورة سلبية : هذه السلبية تعود « إلى ميراث راسخ عند البعض يتصل حيناً بمفهوم الثقافة ، أو لغة الثقافة ، وحيناً يتصل بمفهوم الجامعة ذاتها وما يتطلبه اللقب الجامعى الاتزانى المترف ^(٦) » .

وإذا كان أدباء مصر فى الأقاليم يعانون من أزمة عدم مواكبة إبداعاته نقدياً ، وهو أمر يشترك فيه معه أدباء العاصمة : فإننا نراه محاصراً بأشياء لا يستطيع الفكك منها إلا بالبحث عن وسائل جديدة يمارس بها الإبداع بشكل لا يعيق حركته ، نراه محاصراً بالعقبات التى تواجهه من قبل أجهزة الثقافة ، خاصة المعوقات المادية ، بالإضافة إلى الموقف السلبى للجامعات الإقليمية من التيارات الفنية والثقافية التى تسود المجتمع . والدور

ذلك المصطلح فرّق بين أدباء مصر جغرافياً ؛ وخلق نوعاً من الطبقية التى يرفضها الأدباء الذين يعيشون خارج العاصمة ؛ وحقيقة الأمر هى أن الأدباء الذين يعيشون فى الأقاليم هم الذين روجوا لهذا المفهوم ؛ بما طرحوه من مشكلات تتعلق بالنشر والفرص المتاحة ؛ وقولهم إن أدباء العاصمة يأخذون اللقمة من أفواههم ، وأنهم يعيشون على « فراكة المايجور » !! تلك المشكلات فى حقيقة الأمر كقميص عثمان يعلقون عليه كل أزماتهم الفكرية والإبداعية ؛ وبدلاً من اهتمامهم بقضايا الإبداع ذاته وخلق المناخ الجيد لمواصلة الإبداع : نراهم يهتمون بقضايا - هى فى حقيقتها - هامشية . فالشاعر (عزت الطيرى) يقول فى رسالة أرسلها إلى المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم (١٩٩٠) : « إن مشكلة النشر فى رأى هى أهم المشاكل التى تواجه أدباء الأقاليم ، وتقف عثرة فى طريق زحفه وتلفقه . ولأن القاهرة / العاصمة هى بؤرة الإشعاع ، ومصب الضوء وهى المانحة لجوازات المرور : فإن بُعد أدباء الأقاليم عنها يؤثر بشكل أو بآخر عليه وعلى نتاجاته : فطريق المجالات والدوريات الأدبية والصفحات الثقافية فى الصحف اليومية يعتبر مغلّقاً أو شبه مغلّق أمام أدباء الأقاليم ^(٧) » .

والحركة النقدية بشكل عام ، لم تهتم كثيراً ، بحركة الإبداع داخل أقاليم مصر ، ولم تتم مسألة رصد الحركة بشكل موضوعى ، ويرجع هذا الأمر إلى عدم استطاعة النقد مواكبة كل الإصدارات على مستوى الوطن . إذن فالأمر يتعلق بأزمة النقد ذاتها ، بالإضافة إلى « غياب النقد عن الساحة الأدبية فى الأقاليم ، والاكتفاء بالرصد

المؤتمرات الأدبية السنوية :

كان مؤتمر الأدباء الشباب الذي عُقد في الزقازيق في يولية ١٩٦٩م والذي نظمته منظمة الشباب الاشتراكي ، هو أول المؤتمرات الأدبية التي جاءت تلبية لحاجة الأدباء إلى خلق وحدة بينهم خاصة وأن البلاد كانت تعيش هزيمة ١٩٦٧ ، حتى النضاع ، الأمر الذي جعل هذا المؤتمر مطلباً ضرورياً ، وعلى الرغم من أن هذا المؤتمر لم يسفر عن شيء سوى بعض التوصيات التي لم تنفذ منها توصية واحدة ، إلا أنه كان البداية التي بها اشتعلت الرغبة الدائمة في تجمع الأدباء ، وإقامة ما يشبه التحالف السنوي الذي يُعده المؤتمر ، فجاء المؤتمر الأول للثقافة الجماهيرية والذي نظمته لجنة أدباء الأقاليم في نقابة المعلمين في الفترة من ٤ إلى ٧ أبريل ١٩٧٠م ، ثم بدأت بعد ذلك فكرة عقد مؤتمر للأدباء في الأقاليم مع مطلع الثمانينيات ، أثناء رئاسة د . سمير سميرحسان لهيئة قصور الثقافة (الثقافة الجماهيرية سابقاً) وكان الهدف من المؤتمر هو خلق وحدة بين أدباء مصر في الأقاليم ، خاصة بعد فترة الإهمال التي سادت في السبعينيات . فجاء المؤتمر الأول بمدينة المنيا عام ١٩٨٤ برئاسة شوقي ضيف وأحمد هيكل ، والمؤتمر الثاني بالإسماعيلية عام ٨٦ برئاسة عبدالقادر القط ، والمؤتمر الثالث بالجيزة ١٩٨٧ برئاسة شكري عياد ، والمؤتمر الرابع في دمياط عام ٨٨ برئاسة الشاعرو الراسل (طاهر أبو قاشما) : والمؤتمر الخامس في أسوان عام ١٩٩٠م برئاسة محمود على مكي ، والمؤتمر السادس في بورسعيد ١٩٩١ برئاسة فسؤاد زكريا ؛ والمؤتمر السابع في الإسماعيلية ١٩٩٢م برئاسة

السليبي الذي تقوم به أجهزة الإعلام ، وعدم اهتمامها بالجانب الثقافي . فعلى سبيل المثال نجد أن الإذاعات المحلية لا تحف بجانب الإذاع في الأقاليم توازيره وتسائده ، وتقدم بدورها التنوير في واقع يتطلب منها القيام بهذا الدور ، هذا الموقف السلبي ، يُضاف إلى الموقف السلبي الذي تتخذه الجامعات الإقليمية ، فهناك أربع إذاعات محلية تغطي كل أقاليم مصر (إذاعة وسط الدلتا / الإسكندرية / وادي النيل / جنوب الصعيد) . وينظرة سريعة سنكتشف علاقة هذه الإذاعات بالحركة الإبداعية والثقافية في أقاليم مصر ، فالبرامج الأدبية التي تقدمها (إذاعة وسط الدلتا) مثلاً خلال أسبوع ، مدتها ثلاث ساعات وعشر دقائق ، والنص الأدبي أربعون دقيقة أسبوعياً . أي أن نسبة البرامج الأدبية للإرسال الأسبوعي الكلي ٦٪ ، ويمثل النص الأدبي للبرامج الثقافية ٢٪ من ٦٪ : وفي (إذاعة الإسكندرية) وهي من أقدم الإذاعات المحلية (انشئت عام ١٩٥٤) تقترب النسبة من هذا المعدل ، وتقل عن ذلك كثيراً في إذاعة (وادي النيل) (٣) .

وأمام كل هذه المعوقات التي واجهت حركة الإبداع الأدبي في الأقاليم ، كان لابد من البحث عن حلول إيجابية يستطيع بها الأدباء مجابهة الواقع ، لتتصارع للقيم الأدبية ، ولتتصارع للدور المنوط للحركة أن تقوم به ، فظهرت هذه الحلول في صور ووسائل عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال :

- ١ - المؤتمرات الأدبية السنوية .
- ٢ - صحافة الماستر .
- ٣ - الجمعيات الأدبية المستقلة .

على الراعى . وقد أسفرت هذه المؤتمرات عن المطالبة بالعديد من التوصيات التى تم تنفيذ بعضها ؛ بينما لم ينفذ البعض الآخر .

ومن التوصيات التى تم تنفيذها : دعم وزارة الثقافة للمجلات الأدبية ، وانتظام صدور مجلة (الثقافة الجديدة) بعد نقل تبعيتها إلى هيئة قصور الثقافة ، وشراء الهيئة العامة لقصور الثقافة لأعداد مناسبة من كتب ومطبوعات أدباء مصر فى الأقاليم . وإقامة مهرجانات أدبية للشعر والقصة ؛ بالإضافة إلى تشكيل مجالس إدارات نوادى الأدب بالانتخاب الحر ، وإصدار لائحة نوادى الأدب ، ومن النقاط التى اهتمت بها أنها حددت صفة الأديب البارز الذى له حق التعيين فى اللجنة المؤقتة التى تشرف على الإجراءات التنفيذية لانتخاب مجلس إدارة نادى الأدب ، والأديب البارز هو المبدع فى أى مجال من مجالات الأدب . وأن يكون قد نشر كتاباً ، أو له عشرة أعمال أدبية نشرت فى الصحف والمجلات . والترشيح لمجلس إدارة النادى وقف على الأعضاء العاملين فقط ؛ والنسبة للمؤتمر القومى العام سيكون المثلثون للمحافظة ومن بين الأعضاء العاملين فقط ؛ ومدة المجلس سنتان ، ويجرى إسقاط دورى لعضوية نصف الأعضاء المنتخبين كل عام . هذا بالإضافة إلى زيادة الاعتمادات المالية المخصصة لإدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة ، وانتظام صدور إصداراتها [كتاب أصوات نصف شهري / كتابات نقدية / كتاب الشباب / كتاب الثقافة الجديدة] بمعدل (٦٠) إصداراً فى السنة ، تستوعب إبداعات كتاب مصر فى الأقاليم .

ومن التوصيات القديمة التى تنتظر التنفيذ :

- الالتزام بالتنسيق بين البرامج الثقافية بالتليفزيون والإذاعة فى مجال تغطية الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر ، وإنشاء مجلة شعرية بصفة شهرية ، وتخصيص الدولة لجائزة تشجيعية لشعر العامية ، وتمثيل شعراء العامية من لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ، وتعديل القانون الخاص بإشهار الجمعيات ؛ وإنشاء صندوق لرعاية الأدباء وأسرهـم .

ومن الملاحظ أن أدباء مصر من الأقاليم قد استطاعوا من خلال تلك المؤتمرات انتزاع بعض الحق الذى حسيوه ضائعاً ، وانتظاراً لحقوق أخرى مازالت ضائعة . واستطاع بعضهم الحصول على جوائز الدولة التشجيعية ؛ وهو اعتراف رسمى ينفى الإقليمية بمفهوم العامل الجغرافى ؛ وتأكيداً على أهمية الإبداع الأدبى فى الأقاليم ، وأحقية أن يأخذ دوره فى الذبوع والانتشار ومن هؤلاء نصارى عبدالله ومحمود حنفى وعبدالمعنى السلاب وججاج حسن أدول وفؤاد جازى .

صحافة الماستر :

لما كانت تلك الصحف الإقليمية ، لا تهتم بالإبداع الأدبى فى الأقاليم ، ولا تقدم خدمة ثقافية حقيقية للقارئ ، جاءت حركة النشر بالماستر ، ثلثة احتياجات ضرورية ولأسباب موضوعية منها : أن المتغيرات المتلاحقة التى حدثت فى المجتمع المصرى منذ منتصف السبعينيات قد تركت آثارها على الأدباء عامة ، والأدباء الذين يعيشون فى الأقاليم خاصة ؛ وكشفت حالة التردى التى شعروا بها وعاشوا تحت نيرها ؛ « ولعل أكثر

الطريقة الجديدة فى الطباعة والتي ساعدت على حل أزمة النشر بالنسبة للادباء الشبان» (١١) .

- وهذه الوسيلة وإن كانت محدودة الانتشار إلا أنها خففت شيئاً من الأزمة ، وانتشرت الجلات والنشرات الأدبية التي كانت تصدر بشكل غير دورى ، فى الإسكندرية والشرقية والسويس وأسيوط ودمياط وملوى وسوهاج وقتنا . ومن أهم هذه الجلات :

فى الإسكندرية : أقلام الصحوة / مجلة ناذى القصة / الكلمة / مجلة فاروس الأدبية / النديم .
وفى الغربية : مجلة الشرقية / الرفاعى . وفى سوهاج الإقلام . وفى دمياط : (رواد / عروس الشمال / الشمارح / المسرح ٨٠ . وفى القليوبية (الزهور) : وفى المنصورة (عروس النيل) وفى السويس (الكلمة الجديدة) بالإضافة إلى صدور بعض الجلات فى القاهرة مثل (مجلة مصرية) . وكتابات مصرية / مجلة أفاق ٧٩ وغيرها من الجلات (١٢) .

- ومن خلال استقراء الواقع الإبداعى فى أقاليم مصر ، فيما بعد ، نجد أن هذه الوسيلة قد استنفدت أغراضها : لأن الكتاب الحقيقيين اتخذوا موقفاً من هذا الأسلوب فى النشر : لأنهم أحسوا بأن ما قاموا به فى البداية أصبح بعد ذلك شيئاً مستهلكاً ومثيراً للرهاء ، وذلك لأن (الحابل) اختلط (بالنابل) ولم تعد المسألة بذات قيمة لأن من بأزمة عاطفية كتب كلاماً ظنه شعراً فلقبنا إلى (الماسستر) وأصدر ديواناً ! ومن وجد نفسه يكتب سطوراً عربية ظنها قصة : لجأ إلى (الماسستر) وأصدر مجموعة قصصية !!

المتغيرات خطيرة على الثقافة الجماهيرية ، والتي ظهرت خلال النصف الثانى من السبعينيات مو زرع تلك الظلال من الشك بين بعض قصور الثقافة ومثقفى كل إقليم والتي وصلت إلى أن بعض تلك المواقع الثقافية كانت تعاني من هجر أدباء ومثقفى إقليمها لها .. وبالحتمية بعدت هذه البناءات بموظفيها عن نبض وإيقاع الحركة الأدبية والثقافية فى أقاليمها : وحقيقة أن بعض هذه المواقع قاوم مقاومة بطولية : لكن بمضها الآخر أيضاً هدأ واستكان وأثر حالة الهجر والصمت والسلامة» (١٣) .

- بالإضافة إلى إلغاء الرقابة على المطبوعات عام ١٩٧٦م ، واندلاع أحداث (يناير ١٩٧٧) وما تبع ذلك من خطوات تركت آثارها على حركة الإبداع الأدبى فى مصر بشكل عام ، وفى الأقاليم بشكل خاص (إغلاق مجلة الكاتب / الطليعة) . لكل هذه الأسباب جاءت حركة نشر الإبداع الأدبى بوسيلة الطباعة بالماسستر ، ولقد « لعبت مطبوعات الماسستر خلال مسيرتها عدة أدوار هامة إلى جانب التعبير عن الموقف غير الرسمى فيما يجرى من أحداث على أرض الوطن ، ومنها : تقديم العديد من الأدباء الجديدين . وتدعيم الأدباء الذين نشروا أصلاً فى كتب ، وتدعيم الروابط بين أدباء مصر خاصة فى الأقاليم حيث كان أبناء كل محافظة يحرصون على نشر إبداع إخوانهم فى المافقات الأخرى» (١٤) .

وكانت البداية فى عام (١٩٧٧) حينما أصدر الكاتب (فؤاد حجازى) روايته : سجناء لكل العصور . يقول فؤاد حجازى : فوجئت بحديث لنجيب محفوظ . وقتها - فى الأخبار ، يثنى على

٤ . تأثير تلك الوسيلة على الحركة الإبداعية الجادة للكتاب اللتزمين . والذين تشغلهم قضية التميز والجدة قبل أن تشغلهم مسألة الانتشار ، فلم يعد الكاتب الذى يلجأ إلى (الماسستر) بقادر على تجويد نفسه وتجويد إبداعاته ، والسبب فى ذلك تلك العجلة التى أصيب بها لوجود طريق النشر السهل والخالى من التعقيدات .. وهناك بديهية تقول : إنه ليس كل ما يكتبه الكاتب يُعد جيداً ، ولو اتفقنا على هذا ، فلنا أن نتفق كذلك .. على أن كل ما ينتجه الكاتب من إبداعات يُعد مرحلة من مراحل تطوره الإبداعى (١٣) .

الجمعيات الأدبية التى ظهرت فى الثمانينيات :

- فى إطار واقع مصر فى السبعينيات ، وما تركه من آثار على المثقفين وحركة الإبداع نرى الناقد (إبراهيم فستحي) يتساءل : ماذا لو كانت انتشرت فى الأقاليم جمعيات ثقافية ونوادى أدبية ، وأشكال من المجلات والنشرات الثقافية سواء هنا أو هناك ؟!

لقد كان هناك إصرار على ضرورة ظهورها خاضعة لجهة حكومية ، وكان أى شكل مستقل ينظر له بعداء شديد جداً ، كما لم يكن عند المثقفين الاستعداد لخوض معركة ثقافية من هذا النوع (١٤) .

- ولأن واقع السبعينيات حكمته ظروف مغايرة لتلك الظروف التى واكبت الواقع فى الثمانينيات ، ولوجود هامش ديمقراطى ساعد على ظهور بعض الجمعيات الأدبية المستقلة عن أجهزة الثقافة ، ولكنها تقع تحت إشراف وزارة الشؤون الاجتماعية ومنها :

فكانت النتيجة ذلك الطغور السريع الذى لاحظناه فى الفترة الأخيرة ، لبعض الذين يظنون أنهم يكتبون أدباً يستحق النشر والقراءة ؛ مما أدى إلى تراكم تلك الكتابات التى لا تقدم شيئاً يخدم الحياة الثقافية والأدبية فى مصر ، وأصبح كم الهزيل أكثر بكثير من كم الجيد والجاد هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الطبع (بالماسستر) قد ترتب عليه عدة نتائج على جانب كبير من الخطورة أهمها .

١ - إنه ليس هناك ضابط يتحكم فى تمديد مدى جودة العمل الأدبى وصلاحيته للنشر فنياً ، وأعطى بالضابط هنا ، ذلك الطرف الذى يحدد أن ما يكتبه الكاتب يعد أدباً يستحق أن ينشر ، وبالتالي يستحق أن يقرأ ، وذلك الضابط ليس قيداً على حرية الكاتب الجاد .

٢ - تأثير الطبع (بالماسستر) .. على اللغة العربية قواعد وأساليباً ، فنجد فى معظم ما تقدمه مطبوعات الماستر أخطاء أسلوبية ، وذلك لغياب من يقوم بالمراجعة والتصحيح ، ولأن صاحب العمل هو الناشر والمراجع والموزع ، وهو كل شئى بعبارة أخرى ، إن كتاب (الماسستر) يمكن أن يعمل على ظهوره فرد واحد ، فهو إذن جهد فرد واحد يتجاهل بقية الأطراف الأخرى التى ينبغى أن تشترك فى عملية إخراج الكتاب وطرحه فى السوق .

٣ - إن الناقد المتابع عندما يجد هذا الكم الرئى من الإبداعات فإنه يصاب بحالة من الغثيان ، وبالتالي يفقد تلك الرغبة التى تدفعه إلى النظر والمناقشة والحوار .

تتناسب وما يعولونه عليها ، وإن مرد عدم الرضا بالأساس يرجع إلى تبخل أجهزة الأمن ونقص التمويل وتدخل أجهزة الحكم المحلي وإدارة الموظفين للنشاط الأدبي .

٢ - إن الجمعيات الأدبية والفنية تحتل المكانة الثانية ، بين الأطر التنظيمية التي يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها وإن من أهم معوقات مزاوله النشاط الأدبي خلال هذه الجمعيات يرجع إلى إشراف وزارة التأمينات والشئون الاجتماعية على أنشطتها .

٣ - إن نزوع الأدباء إلى ممارسة النشاط الأدبي بشكل فردي يرجع بالأساس إلى التصر من التدخلات الرسمية ، ولأن هناك اعتقاداً بأن عملية التعبير الأدبي هي عملية فردية في الأساس .

ويهد : فإن هذه مجرد مقاربة أولية لموضوع كبير ، يحتاج إلى أكثر من وقفة ونرجو أن تتحقق .

- ١ - جمعية أدباء وفناني بورسعيد (بورسعيد) .
- ٢ - جمعية أدباء جنوب الصعيد (أسوان) . ٣ - جمعية ضفاف الأدبية (دمياط) .

- ولكل جمعية من هذه الجمعيات الأدبية مجلة أدبية تعبر عن أفرادها ، إبداعاً وفكراً ، ولكن هذه الجمعيات تعاني من نقص التحويل بالإضافة إلى عدم وجود مقر دائم . وفي بحث ميداني قام به الأديب (وقاسم مسعد عليوة) يهدف - من خلاله - إلى تحديد العلاقة بين الحرية ومشكلات التعبير الأدبي ^(١) توصل إلى عدة نتائج يهمنها ما يتعلق بحركة الإبداع والمبدعين في الأقاليم منها :

- ١ - إن تصور وبيوت الثقافة التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة هي أكبر الأطر التنظيمية التي يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها ، وإن درجة الرضا التي يشعر بها الأدباء الذين يمارسون نشاطهم من خلالها لا

هوامش :

- (١) محمد الراوي - بانوراما الحركة الأدبية في أقاليم مصر - مجلة الصباح - بيروت . ٦ مارس ١٩٨١م - السنة الأولى - العدد ٢٩ .
- (٢) وعبد الحميد إبراهيم - الجامعات الإقليمية والرسالة التنويرية - بحث منشور ضمن بحوث المؤتمر السادس لأدباء مصر في الأقاليم - بورسعيد ١٩٩١م .
- (٣) محسن يونس مازال يعيش في دمياط ، وجار النفي الحلو في المحلة ، وقاسم مسعد عليوة في بورسعيد ، ومصطفى نصر وسعيد بكر وحجاج حسن أدول في الإسكندرية ، ومحمد الراوي في السويس ، ومحمد عبدالله عيسى في الإسماعيلية .
- (٤) يمكن الرجوع إلى نص الرسالة المنشور كاملاً ، ضمن بحوث المؤتمر الخامس لأدباء مصر في الأقاليم - أسوان ١٩٩٠م ، تحت عنوان (كلمات لأيد منها) .
- (٥) د . صابر عبدالدايم - مشكلة غياب النقد في الأقاليم - البحث المنشور ضمن بحوث المؤتمر الخامس لأدباء مصر في الأقاليم - أسوان ١٩٩٠م .

- (٦) د . مراد عبدالرحمن مبروك . غياب النقد فى الأقالييم - البحث المنشور ضمن بحوث مؤتمر أدباء مصر فى الأقالييم - المؤتمر الخامس - أسوان ١٩٩٠ م .
- (٧) د . محمد حسن عبدالله . الجامعات الإقليمية ومواكبة الإبداع الأدبى فى الأقالييم - بحث منشور ضمن بحوث المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقالييم - بورسعيد ١٩٩١ م .
- (٨) فيما يتعلق بهذه النسب ، اعتمدنا على ما جاء فى البحث الذى تقدم به (صلاح والى) إلى المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقالييم - أسوان ١٩٩٠ م تحت عنوان : الأدب ووسائل الاتصال الجماهيرى ، والمنشور ضمن بحوث المؤتمر .
- (٩) سيد عواد . المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقالييم (قراءة فى الفكرة .. الأعمال) مجلة الثقافة الجديدة - العدد الثامن - مايو ١٩٨٤ - ص ٧٥ .
- (١٠) محمد السيد عيد - (مطبوعات الماستر ، صحت صارخ فى البرية) من بحوث المؤتمر الرابع لأدباء مصر فى الأقالييم - دمياط ١٩٨٨ م
- (١١) فؤاد حجازى . أوراق أدبية - أدب الجماهير - المنصورة - ديسمبر ١٩٨٠ - ص ٣٦ .
- (١٢) للتعرف على طبيعة هذه المجالات ومحتواها ، انظر : كتاب (باوراسا الحركة الأدبية فى أقاليم مصر) محمد الراوى - مطبوعات الكلمة الجديدة - السويس العدد رقم ١١ - مايو ١٩٨٨ م - الصفحات من ٨ إلى ٢١ .
- (١٣) انظر : (الثروة فى فنان الماستر) - أحمد عبدالرازق أبى الهلا - المساء - ٢٠ يناير ١٩٨٥ م - العدد رقم ١٠١٣٦ - ص ٥ .
- (١٤) إبراهيم فتحى - حوار معه عن عزلة النقمين - أجراه : محسن ويلى أدب الغد - كتاب غير دورى (ماستر) - الكتاب الثانى - فبراير ١٩٨٤ م .
- (١٥) قاسم مسعد عليوة - الحرية ومشكلات التعبير من خلال الأطر التنظيمية فى جمهورية مصر العربية - منشور ضمن بحوث مؤتمر أدباء مصر فى الأقالييم - أسوان ١٩٩٠ م .



الشاعر صلاح أحمد إبراهيم نهاية رحلة بلبل سودانى

عراكاً فى ميادين الشعر والكتابة والعقائد السياسية من أجل هذا السودان الذى أراد ! ينضم وهو فى جامعة الخرطوم يدرس الآداب إلى الحزب الشيوعى السودانى، ثم يفتل مع زعيمه فيها جمعه فى ضراوة وغضب، لكنه يستقيل من عمله سفيراً لبلاده فى الجزائر عندما يقصف طاغية السودان « جعفر نميرى » رقيبى زعيم الحزب وزوج أخت صلاح ضمن ما قصف من رقاب !، يختار منفاه فى العاصمة الفرنسية ويتبنى على المعونة من أحد، وفى السكن البسيط يصير على أن يعيش من قلمه وموهبته، وكان مقاله الشهير فى مجلة « اليوم السابع » بعنوان «جديرون بالاحترام» الكركة التى راح يث منها نوره الألبى فى عقول القراء وأرباحهم، وعلى خلاف ما نرى عند الانسحاق والشعور بالاضطهاد . كان صلاح أحمد إبراهيم يرى فى انتمائه وأصوله الزنجية مدعاة الفخر والجدارة، وكم كان وفياً لهذه الأصول فى المكان والزمان؛ إذ كانت أشعاره فى

● فى غرفة باردة بأحد مستشفيات باريس، وحوله تعلق نفر من أصحاب المعاطف البيضاء؛ مات صلاح أحمد إبراهيم الثائر والكاتب والشاعر السودانى كبير النفس جميل الروح شفاف القلب، ويخيل إلى من أحب كتاباته وترنم بأشعاره، أن جثمانه فى تلك الغرفة الباردة قد أبى أن تطفى برودة الغرفة جذوة ظلت مشتعلة لأخر نفس من أنفاس صلاح أحمد إبراهيم، الذى داعب الموت فى أشعاره وكتاباته حتى أنه قد «تَشَبَّهَ المنيَّة» بعد رحيل رفيق صباه القاص السودانى « على المك » - قبله بشهور - وكأنه لا يرى معنى للبقاء إذا طار الأليف، وكان صلاح أحمد إبراهيم - لمن عرفه ومن لم يعرفه - سلطان العاشقين للسودان، والسودان الذى أحبه صلاح سودان حقيقى محدد لا سودان رسمه الاستعمار أو تردى به الطفلة الذين تعاقبوا على حكمه. (ومنذ ولد صلاح أحمد إبراهيم عام ١٩٢٣ وحتى أسلم الروح فى السابع عشر من مايو الماضى، كانت مسيرة حياته

الأرض العارية الصلبة
تتوسد ذئبي الساعد في
البرد الملعون
أنى طوئت تشير شكوك
عيون
تتسمع همس القوم، ترى
غمز النسوان
وبعد بنان
يتفور جرحك في القلب
المطعون
تتحمل لون إهاب ناب
كالبُتَّة
تتلوى في جنبك أحاسيس
الإنسان
وتصيح بقلب مختنق
غصان :
وأذلّ الأسود في الغربة
اسبوع مر واسبوعان
وأنا جوعان
جوعاً ولا قلب يابئ
عطشان وضنوا بالشربة
والنيل بعيد



غلاف الكتاب

«غاية الأبنوس» - ديوانه الأول -
ثم في «غضبة الهيباباي» -
ديوانه الثاني - لا توجد بها إلا
موهبة الفريضة سودانية خالصة .
لكنها واضحة التعاطف مع
الإنسان البسيط في أية بقعة من
العالم، وكان صلاح أحمد إبراهيم
في السياسة يوالى ويحب عندما
يقتنع، ويخاصم في ضراوة إذا
لاح له أن من والى وأحب قد أساء
أو فرط ولعل هذا هو السر في أنك
لا تصادف اثنين من مواطني
السودان، وقد اتفقا علي رأي
واحد إزاء صلاح، ولكن الرجل
كان يملك شجاعته ونفسه في كل
الأمور . إذ كان مؤيداً عن
اقتناع ومعارضاً عن اقتناع كذلك،
ومذكرته المشهورة إلى الرئيس

السوداني الحالي في أحوال حكمه وممارساته في
السودان؛ هي الدليل الناصع على شجاعته؛ فهو مثقف
مهاب لا يهاب .

وقد تعذب صلاح أحمد إبراهيم في الغربة بالحنين
إلى وطنه السودان الذي يحب، لكنه أبى أن يتوب إلى
سودان موهوم . وما هو بعض شعره يصرخ بعدابات
غريته وهي ينشد :

هل يوماً ذقت الجوع مع الغربة
والنوم على الأرض الرطبة



الشاعر صلاح الدين إبراهيم
بريطة الفنان عمر جهان

فى بلدى
فى بلد أصيحأبى النانى
الأعصم خلف البحر وخلف الصحراء
فى بلدى
حيث يُعزُّ غريبُ الدار، يحبُّ الضيف
ويخص باخر جرعة ماءٍ عزَّ الصيف
بعشنا الأطفال
وظل صلاح أحمد إبراهيم لا يستطيع العودة إلى
حيث يحن، حتى احتضنه تراب وطنه، وكأنه قد كتب
على الشعراء أن يموتوا غرياء !!

الذيل بعيد
الناس عليهم كل جديد
وأنا وحدي
منكسرُ خاطر يوم العيد
تستهزئ بى أنوار الزينة والضوضاء
تستهزئ بى أفكارى المضطربة
وأنا وحدي
فى عزلة منبوذٍ هندي
أتمثل أمي، إخواني،
والتالى نصفَ الليل طوالَ القران

دفعة ٩٢ فى معهد السينما شاعران ومتمرد وإرهابى

إما أن يصمت، فيصبح مسانداً لذلك التيار بشكل غير مباشر، وإما أن يكتب، فتصبح كلماته بلاغاً إلى الشرطة على نحو ما. ولكن الموقف لا يحتل الصمت، وكتب هذه السطور بفضل أن يختار الكتابة عن أن يقف موقف المتفرج، وينظف يديه من قذارة الواقع .



اسامة القفاش فى « الخز »

لو أن الرقابة وصلت إلى مشروعات التخرج فى معهد السينما أيضاً، لا يعود هناك أمل فى المستقبل. وقد وفرت إدارة المعهد



المخرج هانى خليفة

برئاسة العميد د . شوقي على محمد كل الحرية للطلبة، وهذا ما يبدو بوضوح فى أفلام التخرج لعام ١٩٩٢ ؛ حتى أن هناك من بين هذه الأفلام ما يتعاطف مع تيار الإرهاب الدينى بوضوح، وهو فيلم «ذلك الوجه .. تلك الأصوات» . إخراج حسام عبد الوهاب .

فى إطار الصراع بين الدولة و تيار الإرهاب الدينى تصبح الكتابة عن أى فيلم يؤيد هذا التيار أو يتعاطف معه شائكة للغاية، فالناقد هنا



عربة السيدات - إخراج هاني حليقة

لفيلم «ذلك الوجسه .. تلك الأصوات»، فهو عمل ذو بعد واحد، ومحدد .

هناك طفل في إحدى القرى ينتظر عودة والده المعتقل في محطة قطار، وأثناء تأمل الطفل للناس في المحطة، نرى أحدهم يقرأ جريدة «الشعب» ويقدم المخرج هذه الجريدة

التي تؤيد الإرهاب الديني في لقطة مكبرة، كنوع من التحية لها دون غيرها من الصحف. ويذهب الطفل إلى منزله، فنرى والدته تصلي، وعلى الحائط صورة والده الملتحي والذي يرتدى جلباباً أبيض وطاقيّة بيضاء (قال لي أحد أساتذة المعهد : إن هذه الصورة للمخرج وإنه خلق لحيته فقط لحضور امتحان مناقشة الفيلم في المعهد) .

إزاء معاناة الطفل تقول له والدته : إن والده لن يعود، وفجأة تشتعل النار في القرية، ويسير في شوارعها ملتح آخر ذو جلباب أبيض يريد : ألم أقل يا ولد إن الرب غاضب عليك . وينتهي الفيلم بهذا المنذر (كما أطلق عليه المخرج في المناقشة) يواجه الأم

الناقد يتوجه بعمله إلى القارئ، والقارئ تقول : إن الحرية لا تكون لأعداء الحرية . وقد يقال هنا إن الكثير من المنسّى ضد الحرية وقعت تحت هذا الشعار، ولكن البرنامج السياسي الملحن لجماعات الإرهاب الديني واضح تماماً في إهدار كل الحريات، بل ومنع الحوار تحت دعوى أنه لا حوار في أوامر الله سبحانه وتعالى، ونحن معهم في ذلك، ولكن المشكلة تتمثل في أنهم يعطون أنفسهم الحق دون غيرهم في تحديد هذه الأوامر، وفي تفسيرها، وفي تحديد من يكلّف بها، بل وعقابها .



الحزب إخراج إسلام العراوى

خريج معهد السينما الذي يتعاطف مع هذا التيار أو يؤيده يضع نفسه في تناقض شديد . فهذا التيار يحرم السينما ويحرم كل الفنون الدرامية، وربما غير الدرامية أيضاً، وبالتالي يصبح من المنطقي أن نسأل لماذا اختار خريج معهد السينما هذا أن



أعداء الحلم في عرب السيدات

يدرس السينما، أم أنه درسها تحت شعار «اعرف عدوك» . ولا مجال لقراءات مختلفة

البكارة، وليس الطهارة، وذلك من خلال قلق العروس للشديد ليلة الزفاف، واستخدام العودة إلى الماضي في هذه اللحظة لفرأها وهي طفلة في القرية تلعب مع الأولاد لعبة «عريس وعروس»، وثورة والدها عليها عندما يراها مع الولد على شاطئ النيل . ورغم ذلك يظل للفيلم قيمة الصديق الفني، والتعبير عن هموم حقيقية، وليس عن أفكار سطحية مثل فيلم «الكا» مثلاً .

ونصل إلى الأفلام الأربعة التي تتمتع بأسلوب خاص وتميز ومتكامل، وحرفية عالية في نفس الوقت . وهي نسبة عالية من بين أحد عشر فيلماً . أما إسلام العزازي في «الضرز» فيحاول التعبير عن رواية «ستوبفيسكي» «الأبله» أو بالأحرى جوهر هذه الرواية كما يراها، محتفظاً بالمكان الأصلي في روسيا، والزمان في القرن التاسع عشر بملابسه وتقاصيله المختلفة. إنها محاولة طموحة وناجحة؛ وتعكس إحساساً ناضجاً لدى الفنان بأنه يملك كل جمال العالم، ويكشف هذا الفيلم عن قدرة تمثيلية مفاجئة للناقد السكندري إسامة النقاش .

الشاعران

الشاعر الأول هاني خليفة في «عربة السيدات» . إنه إعلان ميلاد مخرج كبير قادر على إثراء السينما في مصر، ومن يقدر على إثراء السينما في بلاده، قادر على إثراء السينما في العالم كله . استطاع هاني خليفة أن يحول الوقائع العادية في الحياة اليومية لصبي في مطلع المرافقة إلى شعر سينمائي خالص من خلال التفاصيل الدقيقة التي اختارها، والتي تعكس فهماً عميقاً، وصنفاً

ومطلقاً في مشهد بين الواقع والخيال، ثم الطفل وقد عاد إلى اللحظة ولم يفقد الأمل في عودة والده ذات يوم . ومن الغريب أن يقول المخرج شغوياً في المناقشة : إن فيلمه مأخوذ عن عملين أديبين أحدهما قصة للكاتب يوسف القعيد .

وبينما يتسطح الصراع الطبقي إلى درجة السذاجة، ويتسطح أسلوب الإخراج بالتالي، وبالضرورة في فيلم «شيكولاته» إخراج هاني عبد الستار الذي يعبر عن حرمان صبي فقير ببيع حلب المناديل الورقية في إشارات المرور، وحلمه في الحصول على قطعة شيكولاته مثل الصبي الذي يماثله في العمر، والذي يمسك بالشيكولاته في سيارة مرسيدس، يلمح عماد إرنست في «صنن لاصفية» .. وإيهاب صالح في «خطاف البحر» في التعبير عن رؤى خاصة، ولكن بقدر كبير من التلصص على مستوى الأسلوب ومستوى الحرفية معاً . أما «الكا» إخراج ناجي عبد العزيز، فهو أقل أفلام دفعة ١٩٩٣ قيمة، ولا يبعد مجموعة من الخزعبلات، وفيض بالادعاء والركاكة على شتى المستويات .

يعكس فيلم «جنوبي» إخراج ياسر مفضل، والذي صور بأكمله في أسوان قدرة على صنع الأفلام التقليدية، من خلال علاقة حب تنشأ بين الآثار الفرعونية بين سائحة أوروبية أو أمريكية وشاب صعيدى يعمل في صيد الأسماك . وتعتبر مثال الصبغى في فيلم «كانت لعبة» وهي المخرجة الوحيدة في الدفعة، عن هم حقيقي من هموم المرأة المصرية المسلمة من خلال قصة سعيد الكفرأوى «طهارة الملائكة»، وهي مشكلة طهارة الإناث. ولكن الفيلم يمكن أن يقرأ على أنه يعالج مشكلة

حقيقاً ومعرفة جيدة بتطور السينما الواقعية في مصر والعالم .

إنه الصبي المصري العادي ابن الطبقة الوسطى في القاهرة الذي يعيش مع والديه ويذهب إلى المدرسة كل صباح في المترو . ها هو يتطلع بكل الخوف إلى فتاة جميلة طالبة مثله تبدو له كالحلم البعيد المثال . وما هو يجلس في عربة السيدات لجرد أن يلامس جسده امرأة مجاورة . وعلى نحو جسور، ومرهف في نفس الوقت يقدم هانئ خليفة التجربة الجنسية الأولى لبطله حيث اشترك مع زميلين له في معاشرة عاهرة أثناء سفر أسرة أحد الزميلين .

وفي مشهد بين الواقع والخيال: تأتي صباح اليوم التالي الفتاة وتجلس إلى جوار الصبي، وتسأله كم الساعة؟ هل شعر برجولته فشعرت هي بها في الوقت نفسه؟ أم جسد له خياله في غمرة هذا الشعور أنها تحدثت إليه؟ لا يهم . ويتحرك المترو في طريقه بإصرار . إنه فيلم أنشودة في تمجيد الحياة .

أبيقوري الجسد والروح

الشاعر الثاني خالد عزت في «أبيقوري الجسد والروح» . إنه فيلم لا مثيل له في كل السينما المصرية داخل معهد السينما وخارجه . هنا يؤمن للمخرج بأن السينما إبداع ذاتي خالص، ويأن لغة السينما لغة حرة مفتوحة، أو كما قال ميخائيل رومان يوماً : إنها لغة تحت التكوين بصفة دائمة . لا يعني خالد عزت بالواقع الاجتماعي، وإنما يعني بحياة الجسد والروح،

والعلاقة بينهما . وربما يعكس فيلمه أكثر من أي فيلم مصري آخر الكبت الشديد الذي يعاني منه السينمائي المصري، والسينمائي العربي بصفة عامة، في تصوير «الجسد العاري» .

فيلم خالد عزت يستخدم مجموعة من تماثيل ولوحات العرى الخالدة في تاريخ الإنسانية لمايكل أنجلو ورودان وريزوار ورمبرانت وغيرهم، وعلى شريط الصوت يختار من مؤتسارات وباح مقاطع من تحف الموسيقى الروحية ومن خلال تأملاته عبر نص يُقرأ، مثل سترواوب وكولوجه في أزوع أعمالهما، ينفي التناقض الذي يبدو للوهلة الأولى بين الصور العارية والموسيقى الروحية مستخدماً حركة الكاميرا في البؤل والخروج من الصور، والاقتراب والابتعاد عنها، ومستخدماً المزج المتلاحق من زوايا مختلفة تجعل تماثيل رودان الأشهر «القبلة»، والذي يبدأ الفيلم به وينتهي، ويتحرك على الشاشة أمام المتفرج، وقد بعثت فيه حياة داخلية من نوع خاص .

المختصر

أما في «وادي الملح»، إخراج خالد الصاوي، فنحن أمام مخرج متمرد على كل الأساليب السائدة، بل وعلى كل مفاهيم السينما الثابتة مثل مفهوم الوحدة والاتساق كأساس للأسلوب .

الفيلم تراجيدياً تقول : إن الأوضاع في الريف كما هي منذ أيام الفراغة : فقر وبؤس واستغلال وكوميديا

يستفيد من كل الأساليب . ومن الخطأ اعتبار «الهارودي» عن تحفة شادي عبد السلام الكلاسيكية استهانة من المخرج بعمل فنان السينما الكبير، وإنما مقابلة أو معارضة كما في الشعر العربي القديم . ومن الناحية «العملية» لا يمكن القول بأن حالة الفلاح المصري كما هي منذ أيام الفراغة ، ولكن ليس بالعلم وحده يتقدم الإنسان، بل وريما بالتمرد فقط يتقدم الفن . من حق خالد الصاوي أن ينظر إلى الماضي في غضب، وأن يصرخ، وأن يحطم كل المفاهيم والأساليب فهذا في ذاته مفهوم وأسلوب ، ويارك الله الخروج عن المألوف !

من حيث إنه «هارودي» عن شكاي الفلاح الفصيح، بل عن فيلم شادي عبد السلام عن البردية المشهورة .. وهو فيلم سينما عن السينما؛ حيث نرى العمل وهو يصور الفيلم القديم الذي يدور في العصور الفرعونية، والفيلم الجديد الذي تدور أحداثه في الزمن المعاصر. كما أنه فيلم موسيقى يستخدم أغاني الحاضر على مشاهد الماضي وينتهي بأغنية على الحجار « يا طالع الشجرة » كاملة من أولها إلى آخرها، وهي من أكثر الأغاني تغاؤلاً بالمستقبل .

إنه ليس منجماً لعدة أساليب، وإنما أسلوب جديد



مسرح الأقاليم في مصر

المخصص له ، وإنما على حساب عدد الفرق المشاركة إذ تم تصفية بعضها ، لينخفض هذا العدد من مائة فرقة مسرحية وفق إحصاء عام ٩٠ إلى العدد الحالي وفق إحصاء ٩٢ وشملت التصفية عدداً من بعض الفرق المتميزة لسوء الحظ .

وتنقسم فرق الاقاليم حالياً إلى فئات ثلاث .

(١) فرق بيوت الثقافة :

وعدها حالياً ٣٥ فرقة في المدن الصغيرة وبعض القرى الكبيرة ، والميزانية المخصصة لكل فرقة منها هي ٥٠٠٠ جنيه ، تنفق

بالنسبة لحجم النشاط المسرحي ، الذي تقوم به هذه الفرق المسرحية فهو لا يتعدى كثيراً مبلغ ٦٠٠٠٠ ر. جنيه خصصت له على مدى السنوات العشر الماضية . وهذا الدعم موجه إلى ٧٥ فرقة إقليمية ، و ٥٠ فرقة نادي مسرح ، بالإضافة إلى الفرقة المركزية بشعبتيها الصامر والتجارب .

وعندما تقرر، منذ عام ١٩٩١ ، تطبيق لائحة أجور جديدة تنمى مع مقتضيات الحال ، وارتفعت بموجبها مكافآت الكتاب والفنانين العاملين في مجال مسرح الأقاليم وحرفهم، جاء ذلك ، ليس بزيادة الدعم المالى

يصنف مسرح الأقاليم، بشكل عام، ضمن عروض الهواة، مع أن بعض الذين يشاركون في عروضه محترفون بينهم مخرجون ومصممون مناظر، وتشرف وزارة الثقافة ممثلة في الهيئة العامة لقصور الثقافة تشرف على مسرح الأقاليم إدارياً وتخصص ميزانية سنوية لنشاطه .

والبنية الرئيسية التي تتشكل منها فرق الأقاليم المسرحية تتشكل من ممثلين غالبينهم ، إن لم يكن جميعهم ، هواة . فمسرح الأقاليم إذن مسرح هواة ، له طبيعة خاصة ، هو بعبارة أخرى مسرح هواة، تدعمه الدولة، وهذا الدعم يعتبر ضئيلاً

ولا يعنى هذا بالطبع انه كلما قلت الشريحة المالية تزايد المستوى الفنى للعرض فعروض فرقة بيت سعاد طلحا (الزير سالم) قد يكون نموذجاً فنياً ، يشير إلى أن العملية الإبداعية فى المسرح قد تتحقق بأبسط التكاليف، ولكنه لا ينسحب بالضرورة على واقع الحال بأكمله فى فرق البيوت الأخرى، التى نعرف من خبرتنا بالمسرح الإقليمى سوء الحال الذى تبلغه بعض عروضها ، من جراء انخفاض الميزانية، التى لا تشجع، بعض المخرجين المتميزين على العمل بها، فضلاً عن أن هذه الميزانية لا تتيح انتشاراً راسياً كافياً للعروض، وأقصد به الانتشار داخل الموقع، إذ لا تتعدى الليالى المسرحية لعرض فرقة البيت عن خمس ليالٍ.

وبالتالى فإن توزيع الميزانية على هذا النحو بين الفئات الثلاث يصيب فرق البيوت بالبن الشديد، وهى الفرق المخطوطة بها القيسام بالدور الأكبر، لنشر رسالة المسرح الإقليمى بين جماهير شعبنا من البسطاء والفلاحين فى القرى، والمدن الصغيرة .

وفى الجانب الآخر ، فإن تعاظم الميزانية نسبياً على جانب الفرق

قيمة الشريحة المالية المخصصة لها ،والتي تتراوح ما بين ١٢,٠٠٠ إلى ١٦,٠٠٠ جنيه وغالباً ، ما تستقر عند الرقم الأخير . فالفرق القومية إذن يوضعها الحال لا تتعدى أن تكون فرق قصور تم تصعيدها لتحصل على ميزانية أكبر.

والفروق بين الفئات الثلاث هى فرق مالية أكثر منها فروقاً فنية . وفى أحيان كثيرة نلتقى بعروض دون المستوى فى الفرق القومية، وعروض ذات مستوى فنى متميز فى فرق البيوت . وفى العام الماضى (٩٢) شاهدتُ عرضاً لفرقة أسوان القومية من إخراج حسنى بشارة مسرحية **توفيق الحكيم** (الورطة)، يقل مستواه عن الحد المطلوب توفره فى فرق البيوت، ويقترب ربما من مستوى العروض المدرسية . وفى عام ١٩٩٠ أقيمت مسابقة بين العروض التى تم تصعيدها من الفئات الثلاث، وفازت فيها فرقة بيت سعاد طلحا بعرضها (الزير سالم) ، من إخراج أحمد عبد الجليل، بجائزة أحسن عرض متخطية بذلك العرضين المنافسين لفرق القصور والفرق القومية معاً .

جميعاً لإنتاج عرض واحد ، أو مايسمى (شريحة) إذ لا تنتج فرق الأقاليم حالياً سوى عرض واحد سنوياً ، بما فيها الفرق الكبيرة (القصير ، والقومية) .

(ب) فرق القصور :

وعندها الحال ٥٢ فرقة فى بعض عواصم المحافظات والمدن الكبيرة، وبعض الأحياء فى المدن الكبيرة (القاهرة والإسكندرية) والميزانية المخصصة للشريحة الواحدة بها هى ١٠,٠٠٠ جنيه .

(جـ) الفرق القومية :

وعندها الحال ١٧ فرقة، فى بعض عواصم المحافظات، وقد انشئت حديثاً فى بداية الثمانينيات، وحين تولى د . سمير سرحان مسئولية الإشراف على جهاز الثقافة الجماهيرية، وكان الهدف منها هو إنشاء كيانات مسرحية ثابتة، أو فرق مستقرة، على غرار فريق المسرح القومى، فى كل عاصمة إقليم . ولكن هذا الهدف لم يتحقق حتى الآن، نظروف إدارية ومالية، لا سبيل إلى الخوض فيها، وبالتالي فإنها لا تتميز عن باقى الأقاليم إلا بزيادة

القومية، لا ينتج بالضرورة إبداعاً راقياً، بل إنه قد يشكل أحياناً عبئاً على العرض نفسه، فيجعل المخرجين يميلون إلى إقامة عروض ضخمة، من حيث تعاطف عدد المشاركين فيها، من ممثلين وراقصين ومغنيين فضلاً عن الإسراف في استخدام الكتل الخشبية في ديكوراتهم، مما يشل قدرة العرض على الحركة .

والرأي هندي هو التقريب - قدر الإمكان - بين الميزانيات المخصصة للفئات الثلاث، بل إنني أرى ما هو أبعد من ذلك، بالنسبة للفرق القومية، فإما أن نسمي، وعلى الفور نصو إقامة كيانات ثابتة، لها بكل إقليم، كما كان مقرراً من قبل، وإما أن نلغيها تماماً، في حالة عدم إمكان تحقيق ذلك الهدف، وتحويلها إلى فرق قصور، أي أن تخصص لكل منها ذات الميزانية التي تخصص لفرقة القصر .

أما نوادي المسرح، والفرقة المركزية، فيخصص للنادي الواحد شريحة مالية قدرها ألف جنيه، منها ٢٥٠ جنيه للمصاحرات، والندوات، والباقي لإنتاج عرض مسرحي يغطي فقط تكاليف

الخامات، في حين لا يتقاضى فيه المخرج أو الممثلون أية مكافآت أو حوافز. ولا تخضع العروض التي تقدمها النوادي لتقييم لجان القراءة، فهناك حرية كاملة للإبداع بكل ما به من مميزات وأخطاء، وقد أفلحت هذه التجربة في تقديم مهرجانيين متميزين لعروض نوادي المسرح، في العامين الحالي والسابق، في الإسماعيلية، أشاد بهما الكثير من النقاد، وأما الفرقة المركزية فتخصص لشعبتيها: السامر، والتجارب، ميزانية تريب على المائة ألف جنيه، ولكن المشكلة أنها تفتقد حالياً دار عرض مناسبة بالعاصمة، كما أن المحافظات لا ترحب كثيراً باستضافة عروضها، وتحتاج، لتقف حالياً على قدميها، إلى توفير دار عرض بعد هدم مسرح السامر لتجديده مع إعادة النظر في هيكلها الإداري والفني .

ويمثل تحريك العروض المسرحية المعضلة الكبرى في المسرح الإقليمي، فتتحريك العروض المسرحية، لكي تصل إلى أكبر عدد ممكن من جماهير الشعب في الأقاليم، هو من صميم رسالة مسرح الأقاليم، وهويته باعتباره، أساساً، مسرح هواة، يختلف جوهرياً عن

المسرح الاحتراف، الذي يجذب إليه جمهور المشاهدين عن طريق تشغيل النجوم، وإقامة الدعاية المناسبة، في حين أن الأول تقوم رسالته على الذهاب للجماهير في القرى، والنجوم، والساحات الشعبية، والأندية، والمصانع، وهذا يفرض على المسرح الإقليمي صيغة مناسبة للعرض المسرحي، بحيث يكون قابلاً على التحرك ببسط التكاليف، بل وتوفير هذه التكاليف في الوقت نفسه .

والصيغة المالية لتحقيق الانتشار المسرحي الفعال في مساحات الأقاليم تتمثل في هذه المعادلة الجوهرية :

نص مسرحي جيد ملائم + عرض قابل للتحرك = انتشار مسرحي فعال.

أما من حيث التكاليف، فلا توجد لدى جهاز الهيئة العامة لقصور الثقافة حالياً أية خطة، أو تصور، لتوفير الإمكانيات اللازمة، لتحريك العروض المسرحية، مع أن هناك قدرأ مخصصاً في ميزانيات الفرق (القومية والقصور) لليالي عرض، خارج الموقع، ولا يوجد أي

ضمان لتحقيقها . فجهاز النقل المركزي للهيئة، ووسائل النقل البسيطة في المديريات، أعجز من أن تقوم بهذه المهمة (وإن كانت تقوم بها في المهرجانات الكبرى)، كما لا يوجد أى مخصص في ميزانيات الفرق لتحقيق هذا التحريك . ويتم التحريك أحياناً بمبادرات فردية، من قبل مديري المديريات، أو مديري الفرق أنفسهم، كما أن هذا التحريك، إذا توفرت له الإمكانيات، قد لا يتم بسبب عدم ترشيح المواقع الأخرى بالعروض المطلوب استضافتها، وبالتالي فلا بد أن تقوم الأجهزة المختصة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، بدراسة هذا الموضوع الحيوى والهام، لنشر رسالة المسرح الإقليمى الثقافية ووضع الخطة المناسبة، لتحقيقه .

ولا يمثل النص المسرحى معضلة كبرى في المسرح الإقليمى، وهو متاح في مصادر عديدة، تتمثل في نصوص الريبورتار المصرى والعربى، بدءاً من : هارون نقاش، ويعقوب صنوع، وإلى وقتسنا الحاضر، ومن نصوص المسرح العالمى إلى جانب نصوص المؤلفين الجدد . وتتمثل المشكلة في اختيار

النص اللائم، ليس فقط حسب طبيعة جمهور الموقع وإنما أيضاً وفق أعضاء الفريق نفسه . ويكاد المسرح الإقليمى أن يكون القطاع المسرحى الوحيد القادر في موسم واحد، أن يقدم زاداً مسرحياً من هذه المنابع جميعاً، بل وتقديم هذا الزاد في ألوانه المختلفة من تراجيدى وكوميدي وفارس، من حيث نوعية الدراما، وتاريخى وتراثى واجتماعى من حيث طبيعة الموضوع والملم فى ذلك أن تقوم خطة الموسم المسرحى، على اختيار متوازن، من بين هذه المنابع والألوان المتعددة . وهو ما لم يتحقق حتى الآن للأسف ، إذ تكاد النصوص العالمية أن تنعدم على خريطة هذا المسرح بينما تميل ميلاً حاداً إلى جانب النصوص التاريخية والتراثية، ونصوص الكباريه السياسى، التى تقدم عريضاً تتضمن أكبر قدر من الفرجة وفق هواية مخرجى الأقاليم حتى لوجاه ذلك على حساب الدراما والفكر، وإبداع الممثل الفردى، وهو ما سنعود إليه عند الحديث عن عنصر الإخراج في مسارح الأقاليم .

وإذا كانت رسالة أى حركة مسرحية جادة تضمن في المقام

الأول اكتشاف المؤلف الجديد وتقديره . بل واكتشاف النص الجديد الجيد، فاعتقادى أن المسرح الإقليمى قد أنجز هذه المهمة على أكمل وجه، سواء من حيث استقبال النصوص الجديدة، وفحصها عن طريق لجان القراءة التى لا تكتفى بالقبول أو الرفض للنص، بل ومعاونة المؤلف على تعديله أو حتى إعادة كتابته، أو عن طريق المسابقات التى تعقد سنوياً للتأليف المسرحى . وعلى هذا الطريق قدمت مسارح الأقاليم مؤلفين موهوبين، تعرفهم الحركة المسرحية لأول مرة، أذكر من بينهم: حمدي عبد العزيز، وعادل موسى، وصبرى عيسى، ودرويش الأسيوطى، وخالد الصاوى . كما قدمت من قبل كتاباً كباراً صاروا أعلاماً في الحركة المسرحية المصرية، مثل : يسرى الجندى، وأبو العلا سلامونى، وفقهي فضل . وقد لا يكون الأخير، وهو كاتب لم ينادر حتى اليوم مستط رأسه في المحلة الكبرى، في شهرة السابقين عليه، ولكنه قدم عدداً لا بأس به من النصوص الجيدة، عرضت جميعاً في مسارح الأقاليم،

يخرجون له، فيخرجون لمسارح الهواء بعقلية من يخرج لمسارح المحترفين فيميلون إلى عروض الانتاج الكبير، (حتى ولو كانت اليزانية محدودة) في حين أن عروض الهواء، كى تكون أكثر قدرة على التحرك، يجب أن تكون بسيطة ما أمكن محدودة العدد، من حيث العناصر المشاركة فيها قدر المستطاع وتميل مناظرها إلى الموثبشات الرمزية، وليس إلى العمارة الفخمة، كلما كان ذلك متاحاً.

إن تحقيق عنصر الفرجة، كما أسلفت هو الهدف الأساسى الذى يسعى إليه معظم مخرجى الاقاليم لتغطية عجز التمثيل الفردى، وربما ججزهم عن توفير التدريب الكافى للممثلين، فيضيفون الاغاني والاستعراضات، حتى ولو كان النص لا يتحملها. وهم فى ذلك يستسهلون اختيارهم للنصوص .

وفى أحد المواسم المسرحية قامت أكثر من عشرين فرقة مسرحية بإخراج نص دون المتوسط، لجدى الجلال، هو



النوسانى - فرقة بيت ثلامة القناطر

الضعيف منهم، موسماً بعد آخر (وينقسم المخرجون فى مسارح الاقاليم إلى مركزيين، وهم من تبعث بهم الإدارة إلى المواقع وأكثرهم اعلى حظاً فى الثقافة والخبرة المسرحية من القسم الثانى، الذى يضم المخرجين المحليين (والملاحظة العامة على مخرجى مسارح الاقاليم انهم لا يعمن طبيعة المسرح الذى



البطل - تأليف . عبد الغفار مكاوى - إخراج إميل جرجس فرقة البحيرة

وأخروا نمه التميز (عواد باع أرضه) وقدمته فى هذا الموسم ٩٣ (فرقة شعبين الكوم) من إخراج : حسين جودة . كما قدم المسرح الإقليمى نصوباً لكتاب كبار أيضاً لم تتح لهم الفرصة لتقديم نصوصهم، حتى سن متأخرة من حياتهم، مثل : د .

عبد الغفار مكاوى الذى قدمت له فرقة البحيرة القومية نصه التراثى الملحمى (البطل) من إخراج إميل جرجس، ود، إبراهيم حمادة الذى أخرج له مسرحيته (رطل لحم) رعوفاً الأسيوطى لفرقة المنصورة، من هذا الموسم الحالى .

وإذا عدنا إلى عنصر الإخراج فإننا للأسف نجد، فى مسارح الاقاليم، أضيق حلقات السلسلة، ولا يعنى هذا أننا لا نلقى فى هذا المسرح بمخرجين متميزين حقاً، وإنما أقصد أن الكثيرين منهم محدودو الثقافة، ضيقو الأفق، غير مكتملى الخبرة، وتسلب بعضهم إلى مهمة الإخراج المسرحى، بوسيلة ما، وتقوم الإدارة العامة لمسرح الاقاليم بمهمة تصفية

نص (السوس) الذى ينتمى لنصوص الكباريه السياسى، مجرد انه يحقق بعض العناصر التى يهاهما هؤلاء المخرجون، وهى : الفرجة، والأغنية، والضحكة بايسر السبل.

أما النموذج الثانى الصارخ لكيفية تعامل بعض مخرجى مسرح الاقالييم مع النصوص المسرحية فيأتينا هذه المرة من الوادى الجديد، حيث قدمت فرقته القومية فى العام الحالى نصاً مسرحياً لكاتب جديد هو د . محمد المرسى بعنوان (ترجو الانتباه) يعالج فيه المؤلف مشكلة الفن الهابط، بشكل تقليدى بسيط، فأضاف إليه المخرج فايز برجاس مشاهد من تاليفه تعالج مشاكل الوطن الأخرى مثل : البطالة والإرهاب، وبالطبع أضاف الأغاني والاستعراضات واللوحات الساقة من الحاكس الضوئى، وصنع بناءً ملحياً تضاعف فيه عدد شخصيات المسرحية ولا علاقة له بنص المؤلف، وكانت النتيجة أن تشوّشت الرؤية وفقد النص مبنى ومعنى .

ويمكن اعتبار مصمى المناظر بل وأعضاء الفرق نفسها، شركاء

فى تفخيز مثل هذه التوليفات المسرحية الساذجة، فمصممو المناظر فى غالبيتهم (خاصة إذا اتاحت لهم الإمكانيات المادية) لا يحاولون إجهاد عقولهم بإيجاد المعادل الرمزى البسيط والموحى فى الوقت نفسه للحالة المسرحية التى يريدون تجسيدها، بل ويميلون إلى استعراض العضلات قدر الإمكان.

والفرق نفسها تميل إلى النصوص التى تضم أكبر عدد من الشخصيات حتى تستوعب أعضاها جميعاً، والنتيجة أن المخرج يبحث عن النص الذى (يُمّ الفرقة) فتستبعد لذلك كثيراً من النصوص الجيدة، ذات الشخصيات المصدرة، مع أنها الأكثر ملاءمة لعروض المسرح الإقليمى.

والمفارقة الكبرى أن مستوى أعضاء فرق الاقالييم من الممثلين لا يتدرج طبقاً لتدرج فئاتها المالية (بيوت - قصور - قومية) بل إنك تجد أن فرقة بيت ثقافة مثل: فرقة بيت بيا أو سماء طلخا، أو الفشن، تفوق فى مستوى أداء أفرادها الكثير من مستوى أعضاء الفرق القومية، بل إن الفرقة ذاتها (بما فى

ذلك الفرق القومية) نظراً لعدم وجود كيان ثابت لها يتغير مستوى الأداء فيها من موسم إلى آخر. ولا أتحدث هنا عن تغيير المخرج أو النص بل عن بعض الوجوه التى تتعرف عليها، لمثلين أكفاء تجدهم بعد موسم أو لمدة موسم، وقد اختلوا لسبب أو لآخر خاصة العنصر النسائى، الذى يمثل عملة نادرة فى مسرح الاقالييم.

ويقينى أن قدراً من الحل لكثير من أوجه القصور - التى أوصفتها - فى مسرح الاقالييم، يكمن فى ضرورة عقد دورات تخصصية لعناصره الفنية من إخراج وتمثيل، وتصميم مناظر، وأقترح هنا بكل إلحاح أن ينشئ معهد الفنون المسرحية للاشتراك مع هيئة قصور الثقافة أفرعاً له للدراسات الحرة فى بعض عواصم المحافظات.

وجزء من الحل فى هذا التصور، يكمن فى الارتفاع بمستوى الإدارة والإصرار على تشكيل مكاتب فنية لكافة الفرق (حتى البيوت منها) مع متابعتها فى قدرة على أن تفرّج باستمرار عناصر جديدة تحل محل تلك التى تركت مواقعها لى سبب .

إن الإدارة المرنة الواعية المخلصة تمثل عنصراً أساسياً لنجاح أى عمل جماعى مثل المسرح. واقتصد هنا الإدارة المشتركة بين مكاتب الفرق الفنية ومديريات الثقافة، والمثل الذى أضربيه لأهمية هذا العنصر هو ما أسلفت ذكره عن العرض الفاشل الذى قدمه الأستاذ حسنى بشارة لفرقة أسوان، وفى ظنى أن سبب الفشل يعود فى الكثير منه إلى عدم ترحيب الإدارة، أو مكتب الفرقة الفنى به، باعتباره مخرجاً مركزياً وإفداً إلى الإقليم، بينما قدمت فرقة أسوان لهذا الموسم ١٩٩٣م عرضاً ناجحاً من إخراج فوزى فوزى (أحد أبناء الإقليم، هو عرض (ست الحسن) لأبو العلا السلامونى، وتقدم حسنى بشارة عرضاً ناجحاً ومتميزاً هذا الموسم، أيضاً لفرقة قصر الفيوم،

التي ساندته إدارة وفريقاً، هو عرض (المضحكة خصوصى) من تأليفه .

لقد حاولت فى هذا المقال القصير أن أوجز - قدر الإمكان - الحديث عن طبيعة مسرح الأقاليم، وهويته، ومشكلاته، وبرغم أننى قد أكون أسرفت بعض الشيء فى انتقاده إلا أننى اعتبره الواجهة الحقيقية للمسرح المصرى، والتيار الرئيسى له، الذى يمكن من خلاله دراسة حركة المسرح فى مصر تأليفاً وإخراجاً، وربما تمثيلاً وجمهوراً. ويكفى لكى ائلك على أهميته بالنسبة لقطاعات المسرح الأخرى أن أضرب مثلاً : أحدهما هو عرض (الملك هو الملك) الذى قدمه : منير مراد على خشبة مسرح قصر الريحاني، ثم عاد فقدمه لقطاع الدراما على مسرح

السلام، ففاق العرض الأول العرض الثانى، إبداعاً، من حيث حبكة عناصر العرض، وجمالياته، باعتباراف الكثيرين، ومن بينهم المخرج نفسه . كما أن نص (الزير سالم) للفريد فرج الذى قدمه مخرج محلى لبیت سماء طلفا هو أحمد عبد الجليل، تفوق عرضه - فى تقديري وتقدير الكثيرين من النقاد - على عرض المسرح القومى الذى قدمه فى موسم تال . فمسرح الأقاليم بأهميته الفنية تلك يمثل تدعيمه (مادياً وإدارياً) وفنياً وإعلامياً) ضرورة قومية . فهو السلاح الأكثر فعالية من بين أسلحتنا الثقافية، لنشر الوعي، والتطوير، ومواجهة قوى الظلام والتطرف على طول أقاليم مصر وعرضها .



نادين جوديمر فى القاهرة

الثقافى والسياسى والاجتماعى مثل قضية اللغات الأجنبية فى مواجهة اللهجات القبلية ووظيفة الأدب ودوره فى مجتمع ما بعد العنصرية، وكيفية كتابة تاريخ المنطقة ووضع المرأة فى جنوب أفريقيا ، وقضية الأدب النسائى وغيرها من القضايا التى سنعرض لها خلال هذا المقال.

بعد مرور عامين على حصولها على جائزه نوبل حضرت نادين جوديمر إلى القاهرة لتفتح لنا بابا للتواصل الإنسان والثقافى مع أشقائنا فى جنوب القارة . وفى الندوة التى دعا إليها الدكتور سمير سرجان رئيس الهيئة العامة للكتاب ، التقت الكاتبة نادين

البيضاء نادين جوديمر ، التى فازت بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩١ . وعلى الرغم من قصر مدة إقامة الكاتبة ورفضها للإدلاء بأحاديث مطولة ، إلا أن تصريحاتها المقتضية وإجاباتها على أسئلة الأدباء والمفكرين المصريين خلال الندوة التى عقدت بالهيئة العامة للكتاب قد أتاحت الفرصة لتسليط قدر من الضوء على عدد من القضايا الهامة التى تتعلق بالأدب الأفريقى ولتحصيح كثير من المفاهيم غير الواضحة تماما لمن يعيشون خارج نطاق المناطق الجنوبية من القارة ، بالإضافة إلى مناقشة عدد من الموضوعات الحيوية على الصعيد

على الرغم من أننا أبناء قارة واحدة، وعلى الرغم من الجهود التى بذلت خلال الأعوام الأخيرة للانفتاح السياسى والاقتصادى على القارة الأم : أفريقيا ، فقد ظلت محاولات التواصل مع الثقافة الأفريقية والتعرف على ملامحها مجرد جهود فردية غير منتظمة ولامنظمة . فلم تقدم لنا أكثر من مجرد خطوط عامة كثيراً ما تتشابه أو تختلط بصورة مبهمه لتثير الحيرة وتطرح تساؤلات تظل معلقة بلاجواب ..

وفى أثناء انعقاد الدورة التاسعة والعشرين للجنة الأفريقية ، حضرت للقاهرة الكاتبة الأفريقية

جوديمر بصوفة من مفكرى وأدباء مصر ، حيث لاحقها ضيوف الندوة باستلثتهم ورداً على سؤال حول الاتجاه لاستخدام اللغات القبلية فى الأدب الأفريقى بديلا عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية ، قالت نادين : « إن هذه الظاهرة وإن كانت قد بدأت تنتشر فى بعض دول افريقيا إلا أنها تكاد أن تكون منعقدة فى جنوب افريقيا ، وربما يكون ذلك بسبب كونها مجتمعاً صناعياً على عكس زيمبابوى التى بدأ كتابها فى استخدام النهجات المحلية ، خاصة فى كتب الأطفال ، لنقل التراث الشفاهى والحفاظ عليه » .. ثم أضافت الكاتبة قائلة إنها عندما سألت أحد كتاب جنوب افريقيا عن اللغة التى يفضل استخدامها عند الكتابة ، قال لها إنه يشعر أنه أكثر طلاقة فى التعبير عندما يكتب باللغة الإنجليزية ، ومع ذلك فهو يفضل أن يستخدم ، السوزى - اللغة المحلية - عند كتابة المراسلات الشخصية .

ولقد سألت الدكتورة لطيفة الزيات عن الكاتبات السود فى جنوب إفريقيا وعن مدى إختلاف

كاتباتهن عن كتاباتها هى شخصياً ، وعما إذا كانت الخلفية الأسطورية تلعب دوراً فى كتاباتهن ، فأجابت نادين قائلة : « الكاتبات السود يختلفن فى إبداعهن عن البيض لأختلاف الظروف المادية .. الأكثر من ذلك أنهن يختلفن عن الكتاب السود ، فهناك إتصال على المستوى المادى حالباً نتيجة لأختلاف التجربة الحياتية لكل منهما ؛ ومع ذلك فعلياً أن تترقب نوعية الأدب التى ستظهر بعد أن يعيش المواطنون السود مع البيض فى المدن فى المرحلة المقبلة . أما عن الكاتبات السود لأنهن من سكان المدن . ومع ذلك فهناك مشكلة وكاتبة مسرحية تدعى « ثيناميشطوبى » تروى القصص الشعبية على خشبة المسرح . وهناك تيار جديد يحاول تأسيس فنون الرواية الشفهية فى المسرح ويروى سير الأبطال القرائيين كرد فعل مضاد للدعوة التى روجها العنصريون لإثبات أن السود بلا تاريخ » .

وعن قضية الأدب النسائى قالت « لا أعتقد أن هناك ما يسمى بالأدب النسائى ، فالكاتبة لا تختلف ولا تكون باختلاف الجنس . وبعيداً عن الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة فإننى أعتقد أن كليهما قادر على معايشة التجربة الإنسانية بنفس الدرجة ؛ فكثير من الكتاب الرجال عبروا عن مشاعر المرأة وأرائها ، وكذلك تفعل الكاتبة حين تصبح إحدى شخصيات روايتها رجالاً . والكاتب الشاب قد يتصور نفسه مسناً ليكتب بأحاسيس الشيوخ ، والعكس صحيح . ولذا أرى أن المبدعين سواء . فالكاتب لا يضع فى عمله خبراته الذاتية فقط ، بل يستدعى كذلك خبرات الآخرين » .

ورداً على سؤال د . رمسيس عوض عن علاقة الكاتب بالتهغيرات السياسية فى مجتمعه ، قالت نادين « من حق كل كاتب أن يكتب مايريد حتى ولو كان ملتزماً بقضايا سياسية . فهناك فرق بين الإبداع والدعاية التى

يخون من خلالها المبدع موهبته . وفى جنوب أفريقيا واجهنى امران فى غاية الصعوبة ، اولهما واجبى الإبداعى والأخر ضرورة الالتزام بقضايا المطحونين فى كل مكان . وارى انه إذا كان الكاتب يعيش فى مجتمع يعج بالقضايا السياسية ، فإنها ستقتحم أعماله لا محالة ، وإذا لم يحدث ذلك يكون قد تجاهل جزءاً كبيراً من الحياة .. اما عني أنا شخصياً فانا التزم بالصدق السياسى تجاه القضايا التى اومن بها » .

وعن الحركة النسائية فى جنوب أفريقيا قالت « إن المرأة البيضاء كانت تتمتع بكل الحقوق المدنية على حين حرمت المرأة السوداء من كل الحقوق حتى فى منزلها حيث كان الرجل الأسود يعامل زوجته كمواطنة من الدرجة الثانية . وفى ظل هذا التفاوت بين مجتمع المرأة البيضاء والسوداء وفى ظل قضايا المجتمع ومشاكله الجديدة

تصبح قضية المرأة الحقيقية هى الوصول للمشاركة الإيجابية فى الحياة السياسية والاجتماعية ، وتراجع قضايا الاختلاف فى الجنس ولو مرحلياً » .

وعن أدب ما بعد العنصرية ، علقت نادين فائلة : « إن وظيفة الكاتب هى إبراز آثار الأحداث على حياة البشر .. وهؤلاء المبدعون الذين كانوا يمثلون تيار المقاومة للعنصرية عليهم الآن أن يواجهوا التحديات التى يطرحها الموقف الجديد الذى سيتربط عليه أن يعيش أهل أفريقيا الحقيقيون فى المدن مع المواطنين البيض . وهذا الموقف فى حد ذاته سيخلق أدبه القادر على عرض آثار هذه التغيرات من خلال لغة ساخرة ، خاصة أن السخرية والفكاهة من أهم أدوات المسرح البديل فى جنوب أفريقيا » .

ومتنبهاً طرح د . عبد العظيم رمضان سؤالاً عن إعادة كتابة تاريخ أفريقيا وتوقيت ذلك ، قالت : « هذا سؤال مهم يشغل المثقفين

والمفكرين فى جنوب أفريقيا . وقد بدأوا منذ سنوات قليلة فى صياغة هذا التاريخ البديل . ففى المدارس كان يدرس تاريخ غزو البيض ، ولكن منذ سنوات قليلة بدأ جانب من التقدميين صياغة التاريخ من وجهة نظر السود .. واعتقد انه لا ضرر من المبالغات التى قد تشوب هذه العملية ، فقد تقوم هذه المبالغات بالتوازن اللازم إلى أن يأتى اليوم الذى يكتب فيه تاريخ جنوب أفريقيا الحقيقى بعيداً عن وجهات النظر الشخصية أو الإنفعالات العاطفية .. »

وكما بدأت نادين اليهودية الأصل ندوتها مؤكدة إيمانها بحق الفلسطينيين فى الحياة ، جاءت آخر كلماتها لكتاب مصر ومفكرها ، فدعته فى صوت هادئ ، بعيداً عن الخطابة ، لأن يعيدوا النظر والتفكير فى كثير من الأفكار والمسلمات التى تنال من حقوق الإنسان ، وأن يناصروا حرية الفكر والكلمة صوناً لكرامة الإنسان ، وتخلصاً من كل صور العنصرية ..

نكون أو لا نكون

قراءة فى مهرجان السينما التسجيلية



لقطة من الفيلم للسلطاني «بيت من ورق»

عرضت ألمانيا فيلم «الراكب الأسود»، وفيه يركب شاب أسود المترو ويقع لحظه العاثر فى الجلوس إلى جوار راكبة عجوز بيضاء. ومنذ اللحظة التى تقع عليه عينها وحتى آخر الفيلم وهى لا تكف عن إعلان تأففها وازدراءها وكراهيتها ورفضها لوجود الأجانب فى بلادها. لم تكف عن توجيه الإهانات والتعليق بصوت عالٍ على قذارتهم ورائحتهم الكريهة وعدم جدارتهم. وقد تحمل الشاب الأسود فى صمت ما يفوق قدرة أى إنسان على التحمل ولكن حين أتى المغتش ليفتش على التذاكر فجأة خطف الشاب الأسود. تذكر السيدة البيضاء وأكلها. لم يصدق المغتش المرأة حين

بكل أشكاله . وقد لجأت معظم الشخصيات إلى حق الدفاع عن بقائها بكل الإمكانات المتاحة تحت يديها حتى لو كانت عديمة الجدوى، ولكن تبقى المحاولة جديرة بالاحترام لأنها تعبر عن تمسك الإنسان بحقه فى الوجود أو على الأقل إيمصال صوته إلى العالم .

تميز مهرجان الإسماعيلية هذا العام باكتساح شباب السينمائيين، فقد كانت الغالبية العظمى من مخرجى مهرجان هذا العام فى العشرينات والثلاثينيات من أعمارهم ومعظمهم تخرج حديثاً أو كان فيلمهم المعروض هو أول أفلامهم. ولأن السينما عمومًا

والسينما التسجيلية خصوصًا تحتاج إلى تجديد الدماء المستمر فإن دماء هؤلاء الشباب الجديد كانت دماء حارة مليئة بالحموية والأمال والأحلام والرفض والتمرد، والأهم بإرادة البقاء. كانت السمعة الغالبة على معظم الأفلام الأجنبية منها والعربية هى المرض على البقاء ومحاربة الفناء والتلاشى والزوال

الرياضية الخفيفة. كان الغناء والرقص من وسائل المقاومة وإعادة الحياة إلى الجسد الواهن ولو للحظات قليلة حتى ولو كانت النتيجة معروفة مقدما :

تأبوت جهاز ونزيلة ترحل ومعرضة ثوبا السرير للنزيلة جديدة تنتظر دورها في الرحيل. وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية مناصفة مع الفيلم المصري «شارع قصر النيل» .

قدمت الدانمارك فيلم «الصينيون الثلاثة الصغار» وهو اسم أغنية مشهورة، قصة فتاة تهوى لعب الجمباز وتحاول أن تتفوق . تؤدي التمرين كل يوم رغم الصعوبات التي تواجهها، ولكن المشكلة الأساسية أنها تافدة الثقة بنفسها. تستجمع كل إرادتها وإصرارها على التفوق وهبها للرياضة وتنجح في النهاية في تحقيق حلمها وإثبات وجودها ك لاعبة متميزة.

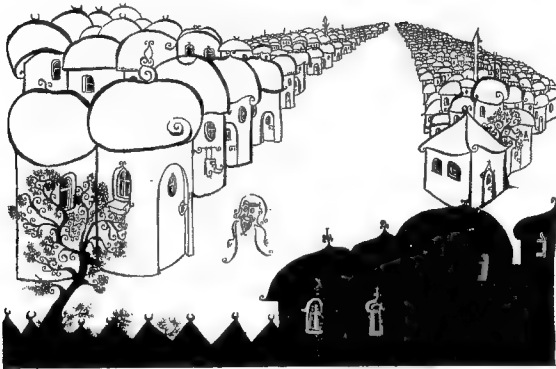
أما السينما الأمريكية فقد قدمت فيلمين بنفس المعنى أولهما فيلم «الكلب الشقي» الذي يخرج أصحابه كل يوم إلى العمل ويتركونه

تعد طعام الإفطار. تضع البيض على المائدة وتاكل بيضتها بينما الزوج يحاول أن يكسر البيضة فلا يستطيع. ترفض البيضة أن تنكسر بل وتقوم بمحاولات للهروب من الالتهام. يطاردها الزوج بكل وسيلة ولكنه يفشل. نكتشف في النهاية أن بداخل البيضة ككتوت يصمر على الحياة ويرفض أن يُقتل وهو لم يولد بعد. ينقر الككتوت على البيضة فيكسرها وينجح في أن يطالعا برأسه معلنا حقه في البقاء مهما كانت ضراوة المعركة .

أما الفيلم المجري «إلى الأبد» فقد كان فيلما شديدا إنسانيا، بالغ الرقة والحساسية مشحونا بالأسى والشجن. والفيلم يدور في بيت للمسنين والمسنات الذين تعمدت أعمارهم للثمانين أو يزيد. يعرفون جميعا أن النهاية أصبحت وشيكة وأن الموت آت لا محالة، ولكن أحلامهم لم تمت ورغبتهم في الحياة مستمرة وشوقهم إلى البيت والمائلة يتزايد وحينهم في الذكريات وإلى أن يسأل منهم أولادهم لا تصده حدود. وحين تفتقد الأمهم الجسمانية والمعنوية فإنهم يحاربونها بالغناء والرقص والتمرينات

أخبرته أن الشاب أكل تذكرتها. وينتهي الفيلم باصطحاب السيدة إلى قسم الشرطة لتدفع غرامة الركب بدون تذكرة وهي جريمة نعلم جميعا أنها لم ترتكبها ولكننا نعلم أيضا أنها تستحق هذا العقاب مضاعفا على جرائمها الأخرى التي لا يعاقب عليها القانون، وهي كراميتها العنصرية البغيضة للجاناب. كانت تعليقاتها لا إنسانية، مليئة بالكراهية إلى حد السادية، غير عادلة وغير منطقية إلى حد العيث . وكان لابد من أن يكون عقابها عثيا أيضا، ولكنه إنساني وعادل ومنطقي. فالشاب الأسود الأعزل الذي لا يملك أى قوى تحميه، قرر أن ينال منها بوضعها في الموقف نفسه وهو موقف الدفاع عن النفس ضد جريمة لم ترتكب. أكل تذكرتها ببساطة كاحد وسائل الاعتراض على موقف جهاز، متمسكا بحقه الإنساني في الوجود كأي كائن آخر بصرف النظر عن جنسيته أو لون بشرته. وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية القصيرة.

قدمت بلجيكا فيلم «الككتوت الألى» وفيه نرى الزوجة في المطبخ



الفيلم الفائز في المهرجان
الثانية الاولى بعد الألف للمخرج التركي : إيهاب اونالولى

وفيه سمكة ترقص فرحة في طبق.
ولكن بسبب التلوث يتحول الطبق
إلى اللون الأسود وتحول السمكة
التيينة بالميوية والحركة إلى هيكل
عظمى .

أما اليونان فقد قدمت فيلما
قصيرا مكثفا هو «المهاجران» وفيه
نرى شابا وفنأة على شاطئ البحر.
الشباب يرى سفينة من بعيد فيلوح
للسفينة لتتقدما ولكن السفينة لا
ترامها، فيعود حزينا إلى الفتاة التي

المحكوم عليه بالإعدام في غرفة
الفاز. ولكنه يعشق النجومية ويبيع
حق تصوير لحظات إعدامه كشريط
فيديو. تأتي الفرقة الموسيقية والمغنية
تغنى وترقص والكاميرا تدور،
ويشاهد هو كل هذا من وراء الحاجز
الزجاجي ويموت سعيدا لأنه سيبقى
في أذهان الناس .

أما الصين فقد اهتمت بحق
الإنسان في الحياة في بيئة نظيفة لا
يمررها التلوث. فقدمت فيلم «سمك»

وحيدا ظانين أنه يقضى الوقت في
النوم. ولكن الكلب ما إن يصبح حرا
بلا رقيب حتى يغادر المنزل ويستمتع
بحريته إلى أقصى حد بعيدا عن
سلطة أصحابه . وحين يحين موعد
عودتهم يجسرى عائدا إلى مكانه
ويتظاهر بالنوم حين تدخل العائلة.
أما الفيلم الثاني «أكتم أنفاسي» فهو
يعبر عن رغبة الإنسان في
الاستمتاع بالحياة وفي تخليد نفسه
قبل الموت. فالفيلم يحكى عن «بيل»

تحاول التخفيف عنه بأن تلمسك بالأمل فى سفينة أخرى تنقذهما ويظل الانطباع عند المتفرج أن الفتى والفتاة مفتودان فى جزيرة، حتى تتراجع الكاميرا لتجد المدينة وراهما وتكتشف أن أحلامهما هى الهروب من المدينة التى لم يعودا قادرين على تحملها، ويسيطر عليهما شعور شديد بالاعتراپ فيها.

كانت رحلة السينيما المصرية والعربية لا تقل آمالا وأحلاما وتمردا وورغبة فى البقاء. قدمت السينيما المصرية أفلاما مثل «فتاة متردة» للمخرجة سحر محمد، ويحكى قصة فتاة مرسومة تتمرد على إطار اللوحة المحيطة بها والتى تعتبرها قيئدا عليها. وتكتشف مجموعة من الألوان فنتبرها بها وتتمرغ فيها فرحة بحريتها ثم تجد أنها خدعة. تبدأ فى الاقتسال فى الماء لتصبح إنسانة جديدة وتبدأ حياة جديدة وقد فاز الفيلم بالجائزة البرونزية مناصفة وفيلم «أحلام كوكبا» للمخرج زكريا عبد العال الذى يحكى قصة كوكبا القوقعة التى تحلم ببيت كبير. وحين رأت هذا ك كبيرا

هرعت إليه واتخذته مسكنا. ولكن عندما اهتز المكان وجدت نفسها خارج الحذاء ولكنها لم تياس من تحقيق حلمها فى إيجاد بيت آخر وقد فاز الفيلم بالجائزة الفضية. وقدم الدكتور على الغزولى فيلم «الريس جابر» الذى يحقق فيه الأب النجار العجوز الحلم الذى راوده كثيرا فى بناء مركب لابنه جابر وقد فاز الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية. وقدم بهاء غزاوى فيلم «الدرج» المأخوذ من إحدى قصص الأديب إبراهيم أصلان، ويطرح فيه قضية عم بيومى الذى يحال إلى المعاش وعليه أن يخلى درجه ليستولى عليه زميل آخر. لكن الدرج يعنى الكثير لعم بيومى فهو شيا به وذكرياته وسنوات عمره التى قضاهما فى الوظيفة. ورغم أنه يبدأ بالفعل فى إخلاء الدرج من أشيائه التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ولكنها فى باطنها تمثل عمرا بأكمله، إلا أنه يغادر المكان دون أن يعطى الدرج لزملائه مما يعنى أنه يرفض أن يشعر أنه لن يعود، وهذا الدرج هو صلة الوصل بينه وبين البقاء واستمرار الحياة وقد فاز الفيلم بجائزة شادى عبد

السلام. كما طرحت السينيما المصرية حق الطفل فى الرعاية الصحية وحقه فى الحماية من الأعمال الضارة التى تؤثر سلبيا على حياته مثل التلوث والبيئة الرطبة التى تتوفر فيها احتمالات الإصابة بمختلف الأمراض فى فيلم «وما زال الدخان مستمرا» للمخرج عصام حشمت. وتعرضت تغريد العصفورى بفيلمها «قيل الألوان» لنفس موضوع حقوق الأطفال وتدهور الواقع الاقتصادى والاجتماعى الذى يضطر الأطفال الصغار إلى العمل الشاق رغم أن القوانين تحظر عملهم فى هذه السن المبكرة؛ ولأنهم أصغر من السن القانونية فإن أصحاب الأعمال لا يقسمون بالتأمين عليهم ، وبهذا تضيق أيضا حقوقهم المالية إلى جانب حقوقهم الصحية والمعنوية كأطفال محرومين من أن ينعموا بطفولة طبيعية. وقد فاز الفيلمان مناصفة بالجائزة الفضية للأفلام التسجيلية .

واعتمت السينيما المصرية أيضا بمكافحة الإرهاب حرصا على حق

الإنسان في الحياة الآمنة وحرصاً على الوحدة الوطنية وحرصاً على حق الإنسان في تيسر أبواب الرزق عن طريق السياحة فقدمت «لا للإرهاب» إخراج مختار أحمد، و «الكل في واحد» إخراج أحمد شحاتة، و«مكان في الزمن» إخراج محمد الشناوي .

أما السينما الفلسطينية فقد كانت لها كلمتها هي الأخرى. قدم هاني أبو أسعد فيلماً بسيطاً ورقيقاً اسمه «بيت من ورق». ويطالعا المشهد الأول بأسرة فلسطينية تضع عفشها في سيارة شحن بعد أن دمر اليهود بيتهم وقبضوا على الزوج. تستقر الأم ولداها خالد وأمير في منزل آخر، ولكن الأم شديدة الحساسية والقلق على ولديها ويرادها إحساس بعدم الأمان . يلتقي الولدان بأصحابهم من الصبية ثم يقترح خالد بناء بيت، يتسلل الصبية إلى منزل آخر للحصول على مستلزمات بناء هذا البيت من قطع أخشاب صغيرة ورقق كرتون ويظنون يعملون في مثابرة حتى يبدأ شكل البيت في

الظهور. يتعب بقية الأطفال ويقررون الذهاب إلى منازلهم إلا خالد؛ الذي يستمر بمفرده في إكمال عملية البناء. تشعر الأم بالقلق لغياب خالد فتبحث عنه، وحين تكتشف بناء البيت تهدمه خوفاً من أن يسقط على رأسه فيؤذي. لا يستسلم خالد، فيتسلل من المنزل لبناء البيت مرة أخرى، فهو يرفض أن يستسلم ويصمم على الحفاظ على حلمه مهما كان الثمن .

أما الفيلم الفلسطيني الآخر «تكريم بالقتل» فقد كان فيلماً جديداً شكلاً ومضموناً . وهو جزء من خمسة أجزاء عن حرب الخليج تم إخراجها على أيدي مخرجين عرب مثل برهان علوية السوري و نوري بوزيد و ناجية المبروك التونسيان ، ومصطفى الدرقاوي المغربي و المخرج الفلسطيني إيليا سليمان . مزج إيليا سليمان ما حدث في حرب الخليج بما حدث في فلسطين. ولأن المخرج يهتم بالبحث عن بديل لأسلوب السرد السينمائي التقليدي، فقد لجأ إلى كل وسائل التعبير ابتداءً من الكلمة المكتوبة، مروراً بالأغنية الوطنية والأمثال

الشعبية الشامية وتسجيلات صوتية لخطب جمال عبد الناصر، واستخدم الكمبيوتر والتلفزيون والفكس، استخدم كل هذا في مزيج محكم حتى يعيد إلى الذاكرة العربية ما تكون قد نسياه. يبدأ الفيلم بمخرج فلسطيني يعيش في نيويورك، يسألونه عبر الهاتف عن رأيه في حرب الخليج. ولكنه ما إن يبدأ في التعبير عن رأيه حتى ينقطع الخط ويفشل في إقامة اتصال آخر. تبدأ التدايعات الذاتية ويستخدم المخرج لوحات مكتوبة نجد عليها جملة : كيف ضاع الشرقي، ثم نجد ثلاث جمل مكتوبة في ثلاث لقطات على التوالي : الأرض المقدسة، الأرض الموعودة، الأرض المحتلة. بهذه الجمل الثلاث يختزل إيليا سليمان قضية ضياع فلسطين. يتحدث المخرج الذي يعيش أماناً في نيويورك عن خوفه على أهله الذين يعيشون في الأرض المصتلة وقلقه من إصابتهم بصواريخ سكود في أثناء حرب الخليج. المصمرا التي تحولت إلى اللون الأحمر لكثافة القصف والنيران، جمال عبد الناصر في

إحدى خطبه : « لن نتنازل بأية حال. صوت أم كلثوم يشد «ثوار وآخر مدى ثوار» أغنية وطنية لفيلروز، أمثال شعبية مكتوبة على الكومبيوتر. لحظة أحزاء ضخم لأحد جنود حرب الخليج. ثم لوحة مكتوب عليها: «رسوم القتل» إشارة إلى الأموال التي جمعتها أمريكا في حرب الخليج كي تقتلنا بها، فبدونا وكأننا ندفع ثمن قتلنا. ينتقد المخرج الأوضاع في العالم العربي والغربي عن طريق السرد لنكتشف كل التناقضات الموجودة على الساحة العربية والدولية وأولها أن كل الناس تكرم بالتبجيل والاحترام إلا العربي يكرم بالقتل. وقد فاز الفيلم بالجائزة البرونزية للأنلام الروائية القصيرة.

تميز المهرجان أيضاً هذا العام بكثيرة عدد الأفلام التي طرحت وجهات نظر مختلفة فاثارت كثيرا من الجدل والنقاش. تميز نقاش هذا العام بارتفاع المستوى بعكس معركة الماضي التي اثيرت بخصوصه فيلم «الزواج على الطريقة المصرية» التي انحصر فيها النقاش إلى مستوى لا يليق بالفنانين أو بالثقافة. كان أول هذه الأفلام هو الفيلم

الدامركى «الليلة الأولى بعد الانف» للمخرج التركي الأصل إيهان أونلو على. فقد أخذ المخرج قصة معروف الإسكافي من ألف ليلة ومزج بين شخصية شهريار وشخصية الإسكافي الذي يسمى عبد الله في الفيلم. فعبد الله صانع أحذية مساهر ورث المهنة أباً عن جد. والنساء يحبن أحذيته ويقعن في غرامه ثم يقتلن في الصباح. أثار البعض اعتراضاً على كثرة وجود الأذان في الفيلم، مما يظن أنه تعريضاً بالعقيدة الإسلامية خصوصاً أن الأذان كان يتم بعد كل علاقة حب وامتزج أحياناً بأصوات الحيوانات. وعلق البعض الآخر بأن استخدام الأذان كان للتعبير عن بداية يوم جديد؛ وأنه حتى يخلق جواً عربياً فقد كان عليه أن يستخدم الموسيقى العربية والرقص الشرقي وصوت المؤذن. أما المخرج فإنه يعتبر أن فيلمه ليس له أية علاقة بالدين بل يتطرق بالفن العربي؛ فهو رسام ومعبج كثيراً بالخط العربي، لذلك فكر في عمل فيلم بأسلوب الخط العربي. فالأذان في رأيه جميل وقوى ومعبّر عن جو الفيلم؛ وهو جزء من الحياة اليومية، كما أن صوت

الحيوانات أيضاً وصباح الديكة جزء من الحياة اليومية.

والواقع أن المتفجع يشعر بالقلق للوهلة الأولى، ليس لأن الفيلم يسئ إلى العقيدة، فهذا غير مطروح بالمرّة؛ ولكن لأنه يساهم بحسن نية في تكريس صورة نرفضها حتى في السينما المصرية، وهي أن المرأة العربية لا تفعل شيئاً سوى الرقص والجنس، والرجل يعمل نهارة ويقضى الليل في الجنس والعنف. هذا الإحساس يختفي بعد المشاهدة الثانية ويترك المجال للاستمتاع بعمل إبداعي راقي لمستوى خفيف الظل يتميز بخيال واسع، كل جريته أنه استوحى التراث لأنه مفهم بالخط العربي، فكان عليه أن يستخدم قصة عربية يتمكن من خلالها تقديم الفن العربي.

أما الفيلم الثاني الذي أثار كثيرا من الجدل فهو الفيلم الفنلندي الذي سماه مخرجه «أبنة الإرهاسية» وأصر المهرجان على ترجمة الفيلم إلى «أبنة الفدائى». والفيلم موضوعه هو القضية الفلسطينية، والمخرج مهتم أساساً بالقضية وله أفلام سابقة في الموضوع نفسه.

والمخرج كما يقول عن نفسه يقدم هذه الأفلام للمتفرج الأوروبي حتى يغير صورة الفلسطينيين في أذهان الناس. والفيلم عن فتاة فى الثانية عشر ولدت فى السجن حيث أمها وأبوها المسجونين بسبب تفجير قنبلة فى السوق. يبدأ الفيلم بمشهد الفتاة وهى تحكى بالتفصيل عما فعلته هذه القنبلة. فقد مات عدد كبير من اليهود وعدد آخر تقطعت أيديهم وأرجلهم، ثم تتحدث فى سعادة عن فخرها بهذا الفعل وموافقتها عليه. تستمر الفتاة فى التعبير عن أرائها وتتطرق إلى الصفات المطلوبة فى زوج المستقبل، فإذا بها تتحدث حديث السيدات المحنكات العجائز وليس حديث طفلة فى الثانية عشرة، والفيلم بهذه الصورة لا يغير صورة الفلسطيني ولكنه يشوهها. وأحسن وصف لهذا الفيلم هو الذى أطلقه المخرج صلاح التهامى، فقد قال إنه «فيلم لحليم»، فقد وضع المخرج الاسم فى العسل وحاول أن يتسخر وراء قصائد محمود درويش ولكنه نسى أن «كثرة الهم تعلم البكاء» وأن المتفرج العربى لكثرة مآثاله من الإساءة أصبح خبيراً فى هذه النوعية من الأفلام .

أما الأفلام التى كان لها مذاق خاص فى المهرجان فمنها الفيلم الأمريكى «أغنية العالم» الذى يعبر عن احتياج الإنسان إلى التواصل الإنسانى ودقه العلاقات بصرف النظر عن السن واللون والجنسية. البيض والسود والصينيون والأطفال والشباب والشيخوخ والرجال والنساء. فيلم عن الحياة والعلاقات الإنسانية الحميمة ولحظات الصديق للبيئة بأشاعر مثل لحظات الموت وال ميلاد والحب والزواج والحياة والشيخوخة. والفيلم البلجيكي «عبث المكان» الذى يطرح فيه مخرجه قضية التكنولوجيا والحياة الحديثة التى تقطع على البشر تواصلهم الإنسانى. إن التواصل الإنسانى بين الناس لا يمكن أن ينمو وسطربين الطفوفونات وأزير الطائرات وصوت السيارات. والفيلم الثالث هو الفيلم المصرى «شوارع قصير الليل» للمخرج فؤاد التهامى. والفيلم عبارة عن أنشودة حب لشوارع مكة خاصة ورصيد ضخم فى وجدان المخرج، بما يحمله من ذكريات. وقد نجح فى أن ينقل إلينا هذا الحب فتجولنا معه وشاهدنا بعيونه وتابعنا بقلبه تاريخ الشوارع

وكل ما حدث له من تدهور اقتصادى واجتماعى وثقافى، فكان الشوارع بمثابة رمز لكل ما حدث فى مصر فى عصر الانفتاح .

تخلص مهرجان هذا العام من بعض أوجه القصور التى طرحت العام الماضى فوجدنا اللافئات التى تعلن عن المهرجان معلقة فى كل مكان بالإسماعيلية بعكس العام الماضى الذى لم تكن فيه لافتة واحدة. ابتعد حفل الافتتاح عن الشكل التقليدى فأراحنا من الكلمات الرنانة والخطب العصماء وركز على الفقرات الفنية فقط. ولكن المهرجان احتفظ بأوجه قصور أخرى كنا نتمنى أن يتخلص منها؛ من بينها إلغاء بعض العروض دون إعلام الجمهور، مثل إلغاء عروض السينما الإيطالية؛ وتغيير موعد بعض العروض دون الإعلان عنها، كما حدث فى تغيير موعد عرض أفلام المخرج أحمد راشد ، مما ضيع على الكثيرين فرصة مشاهدة هذه الأفلام القديمة التى لا يتيسر مشاهدتها كثيراً. أما قصة الكتالوج فهى قصة كل عام؛ فالكتالوج مليء بالأخطاء المطبعية وغير المطبعية، على الرغم من الجهد الذى بذل فى

الإرهاب فى دولة عدد الاميين فيها
يزيد على ٧٠٪، فاليكم السينما
التسجيلية وسيلة رخيصة اكيدة
المفعول تصل إلى عقول كل الناس
وتلويهم، من يقرأون ومن لا يقرأون.
وهى بالتاكيد وسيلة قادرة على
اجذاب الشباب وملء وقت الفراغ
بطريقة إيجابية بناءة .

ثابتا كل عام حتى يستطيع
المسؤولون عن المهرجان ترتيب
أوقاتهم فلا يفتاجوا مثلا بوصول
ميزانية متأخرة تجعلهم يفقدون
الامل فى إمكانية إقامة المهرجان
أصلا؛ وإذا كانت وزارة الثقافة
جادة فى مكافحة الإرهاب، وإذا
كانت الهيئة العامة للكتاب تصرف
ملايين الجنيهات لطبع كتب تحارب

تصحيح هذا الكتالوج ومراجعتة. ما
من مهرجان كامل، وأوجه القصور لا
تقتل باى حال من الجهد البشرى
الذى بذل لإقامة مهرجان دولى فى
شهرين على ايدى عدد قليل من
البششر، الذين اضطروا للعمل
ساعات طويلة من أجل القيام بهذه
المسئولية. ولكننا فقط نتساءل لماذا لا
يكون موعد مهرجان الإسماعيلية



فى العدد القادم من إبداع

تواصل (إبداع) فى العدد القادم نشر بعض المختارات الشعرية ،
لأهم الشعراء المصريين خارج العاصمة ، مع بعض الدراسات
النقدية ؛ هذا إلى جانب المواد الأخرى التى يشتمل عليها العدد ،
ومنها دراسات ومقالات للاستاذة :

محمود أمين العالم - لطفى عبدالبديع

مراد وهبة - أميرة حلمي مطر وآخرين

مع قصائد وقصص جديدة للأدباء المصريين والعرب .

جوايز «كل واشكر» !!

(الجايزة جايزتهم والفلس)
فلوسهم!!، والشهادة لله ان هذه
الاسئلة لم تمر على خاطري مجرد
المزور لولا ان جانا اعلان جوائز
الدولة التقديرية والتشجيعية في
مصرنا العزيزة بالنبا العظيم،
والنبا في لغة العرب غير الخير:
فالنبا يعني ان هناك حادثاً جلاً قد
وقع سواء كان يدخل البهجة على
الناس او يصيبهم بالهم والدم على
اوسع نطاق، ولان فاجعة اعلان
جوائزنا التقديرية والتشجيعية
مؤخراً قد اصابت شخصنا
الضعيف بالكمد والاحباط المقيم،
كما انها قد اسلمتنا - بعد ان افننا -
إلى حالة عقلية لم نمر بها من قبل

السؤال الحير بالنسبة لجائزة «الملك
فيصل العالمية» وجائزة «صدام»
في العراق وجائزة «سلطان
العويس» وجائزة «البابطين» في
الكويتا، فحتى الآن لم يفز بجائزة
فيصل رئيس الوزراء السعودي ولا
رئيس مجلس الشورى المزمع إنشاؤه
في السعودية!، وقد كرم صدام
حسين نفسه بكل ألوان الألقاب
والنياشين والرتب العراقية لكنه ظل
متعقلاً - حتى الآن - وكذا رئيس
البرلمان العراقي عن «مهر» جائزة
«صدام»، وأما سلطان العويس
والبابطين فإنهما أترا أن ينقلا من
جرّ مالهما على جائزة باسميهما
تمنع لكل الناس إلا ان ينالهما من أع

لماذا لم يحصل رئيس وزراء
السويد - ولا رئيس برلمانها - على
جائزة نوبل مع ان الاكاديمية التي
تمنحها سويدية ١٩، والسويد لا تخلو
من جامعات، والجائزة سويدية
لحماً ودماء، وقيل الإجابة على هذا
السؤال لابد ان نؤكد ان جامعات
السويد والمؤسسة المانحة لنوبل (زى)
القرع تمد لبره) حتى الآن، فالذين
يحصلون على جائزة نوبل هم من
جميع انحاء العالم إلا السويد، ثم
لماذا لا يحصل الرئيس الأمريكى
ورئيس الكونجرس الأمريكى على
جائزة «برلتر» في الآداب مع ان
هذه الجائزة أمريكية خالصة؟!،
وحتى في عالمنا الثالث يقفز ذات

إلا فيما ندرا، كقاجزة هزيمة يونيو ١٩٦٧م وأطول زلزال ضرب مصر وما إلى ذلك، لقد برز السؤال الذي طرحناه في أول الكلام فلم نهتد إلى سبب وجيه لما يحدث في بلاد الفرنجة أو العرب بالنسبة للجوائز، وبعد إجهاد عقلا وزعماله اهتدينا إلى السبب وما هو بالسبب الهين، فرؤسساء الوزارات والحكومات والبرلمانات الخواجات والعرب ليسوا كرئيس وزرانا ورئيس برلماننا في معزتهم على إنباء شعوبهم قوداً فرداً وكل أحد باسمه، وهذا يؤكد تقصير الجامعات في تلك البلاد عن رصد ظاهرة «المعزة» هذه عند مواطني هذه الشعوب، أما جامعاتنا المصرية فقد انشغلت لسنوات بقياسات درجات حرارة «المعزة» التي يحملها كل مصري لرئيس الوزراء والبرلمان فلما أطمأنت جامعتنا إلى سلامة قياساتها كانت المقدمات لا بد مؤدية إلى النتائج، وهذا يؤكد سلامة المنهج العلمي اللائق بجامعاتنا العريقة وهي ترشح رئيسي الوزراء والبرلمان المصريين للجائزة التقديرية باسم الدولة معللة ترشيح رئيس الوزراء بأنه «عسرين على كل مصري»، ولا شك أن رئيس البرلمان كذلك لا يقل معزة «عند كل مصري» طبقاً للاستبيان الذي طرحته هذه

الجامعات على أفراد الشعب المصري من أقصى الوطن إلى أقصاه. كل الذين شاركوا في هذه «العملية الكبرى» بدأ عليهم أنهم (عاملين عملة)، ذلك أن اكتساح رأس السلطتين: التنظيضية والتشريعية - دعونا الآن من رئيس قطاع الإنتاج التلفزيوني فهذا «حالة وحده» - للجائزة التقديرية، قد هبط بأقدار وكرامات وكيانات هبوطاً فظيماً وصل إلى الانهيار، هكذا في ضربة واحدة سقطت هيبة منصب رئيسي الوزراء والبرلمان، وإن يصدق أحد بعد ذلك أن لدينا مجلساً «أعلى» للثقافة يلحق عليه أن يكون المجلس «....» للثقافة، ولم يستطع أحد - وإن يستطيع - بعد هذه (العملة) أن يرى ساحة وزارة الثقافة، وهل يمكن لأي عاقل أن يأخذ ما فعلته الجامعات التي رشحت الرئيسين للتقديرية مأخذ الجد؟، الآن حق على الجامعات القول بأن «مجالس الجامعات في موكب النفاق» كما كتب استاذ جامعي في أعقاب الذي حدث في جريدة يومية معارضة الخميس الأول من يوليو ١٩٩٣م، فالجامعات التي اكتشفت - فجأة! - إبداعات رئيس مجلس الوزراء والشعب بما

يستحقان عليه جائزة الدولة وتقديرها، هذه الجامعات التي لم «تستع» من إعلان هذا الاكتشاف لرجلين في أعلى مناصب الدولة، هي الجامعات التي داخ كثير من العلماء والمبدعين الشقا (السبع دوحات) حتى تلتفت بعين الرضا إلى إسهاماتهم، وفي فرع العلوم الاجتماعية بالذات - مجال تقدير رئيسي الوزراء ومجلس الشعب - ومن هؤلاء العلماء من رحل عن الحياة ومنهم من ينتظر: دون أن ينالوا أي تقدير من أي نوع، وبعد هذا الانهيار للمناصب والأشخاص والمباني والمعاني إذا بملهأة أخرى تعرض على مسرح حياتنا الثقافية أيتها تسرع الرئيسين بقيمة الجائزين، فكان هذا التبرع كالذي يفعله مقابلو الهدم للعمارات إذا تبرعوا بالانقراض مع أن الذي هموه كان سليماً ولا يستحق الهدم. ولأن كثيراً من الجرائم لا تستطيع أجهزة البحث الجنائي التعرف على بصمات أبطالها لسبب أو لآخر، فإن الجريمة التي نحن بصمدها كانت من هذا النوع، فوزير الثقافة قد أعلن - في حوار معه - أنه كان «يتوقع المشاكل من فوز الرئيسين بجوائز الدولة»، لكن الوزير كان محتاطاً للأمر إما

احتياطاً فقد افاد في هذا الحوار - (الوليد) الخميس الأول من يوليو ١٩٩٢م) - بأنه لا يد له في هذا الفوز العظيم، وأن هناك مجالس جامعات قد رشحت، وأن اقتراح لجنة الجائزة في المجلس «...» للثقافة كان اقتراباً سرياً وقد أسفر عن موافقة الأغلبية الساحقة على منح الجائزة للرجلين، وأن رئيسي الوزراء والبرلمان لا يمكن الاعتذار عن ترشيح الجامعات لهما، وأن المجلس «...» للثقافة لا يملك رفض ترشيح الجامعات، وأن الطمانينة كسامة على سلامة الأوراق والإجراءات، مما لا نملك معه إلا أن نقول: الحمد لله.. الحمد لله!

وأما الجامعات التي رشحت فلم يصدر عنها أي كلام، لقد فعلناها وكفى، (أعطى ما في خيولكما أركبهما)، وعلى المتضرر أن يلجأ للقضاء مع تمكن رئيسي المجلسين من جائزتهما التقديرية، وحتى لا يبلبل حائد أو حاسد الرأي العام بترويج تهمة التناقض لصاحب السلطتين الصاليتين، ما نحن قد رشحنا رئيس وزراء سابق لذات التقدير وقد فاز..! مما لا نملك معه - نحن ضحايا الجريمة - إلا أن نعاود ترديد الحمد لله.. الحمد لله في كل الأحوال..!

وأما المجلس «...» للثقافة فقد أظهر لنا - بما لا يدع مجالاً لأي شك - أن بحث إنتاج المبدعين وفحصه - من غير أهل السلطة حالياً أو سابقاً - قد جرى على دقة وتنسيق مدهشين، فالجوائز التشجيعية قد حجب معظمها - ثمانية فقط من أربع وعشرين - لنقص كفاءة البعض وعدم ارتفاعهم إلى مستوى التشجيع، ولما كنت لم أشارك في هذا الفحص والبحث فسراني أرى أن الذين لم يفوزوا بتقدير أو تشجيع قد جانبهم اللطف إذ تقدموا بإبداعاتهم، بل كان عليهم أن يبحثوا لأنفسهم أولاً عن مناصب فكل منصب (الجائزة التي على قدمه)، فليس هذا زمن العمل بل زمن (الناس الواسلة) وعلى كل أن يبحث عن (مواصلته) وله أجمل المنى والجوائز! فالحمد لله.. الحمد لله..!

وقد فاتنا في رصد أبعاد ما حدث ونتائجه أن نشير بمن الاعتبار إلى ضحايا آخرين - على قيد الحياة أو ماتوا - وقد نالوا بعملهم وكفاحهم هذه التقديرية، فقد كان بعض هؤلاء يتجهون على زوارهم - أو أسرهم من بعدهم - بهذه التقديرية، فهل يجد هؤلاء وأولئك اليوم ما يعينهم على هذا التيه؟ وأي خيلاء بجائزة من الدولة تذهب كيفما

اتفق على النحو الذي جرى؟ لقد بات على الذين يبدعون في شتى فروع المعرفة والإبداع أن يبحثوا عن التقدير في كل الجهات وعند كل الناس عدا هذه الدولة ووزارة ثقافتها ومجلسها «...» للثقافة، ذلك أن الأشخاص أو المنشآت أو الجهات المختلفة؛ لا أظن أن أحداً فيها ومنها تمكنه أن يرتفع إلى هذا التدليس الإبداعي الذي فاجأ الجميع، فاصحاب محلات الأضحية لو فكروا في منح جائزة باسمهم لذهبت بالتأكيد إلى واحد ساهم في تخفيض أسعار الأضحية أو ابتدع نوعاً جديداً من الفعاليات، ويانع الكشوى - إذا كان بتقدير زملائه باعة الكشوى - فلن يكن السبب إلا أنه قد ساهم في رفع مستوى الكشوى، ليس هذا أجدى وأصدق ألف مرة من جوائز «كل واشكرك» التقديرية وأختها التشجيعية من الدولة العليا؟ وما دامت هناك شبكة من المصالح والوفاء للأفضال في دولة شعارها (تراعيه قيراط أراعيه قيراطين) و(تدني جايضة استوزرك سنتين)، و(تقدرني مرة تبقى رئيس جامعة مرتين) وتبصلي بصفة أمجلسك أعلى مدتين، والحمد لله.. الحمد لله!

« المرسى والأرض » وتضاي الإبداع الروائي

العربية ، وقد أسعدني كثيرا أن تتبنى اليونيسيف بعضاً من أقاصيصي ، وطرت فرحاً عندما كتب مصطفى عبد الغني دراسة تعقيبية على مجموعتي القصصية (عود شقاب) التي ستصدر عن سلسلة (إشرافات أدبية) .

وجدتني أشرع في كتابة رواية ، فتاملت الكون من حولي ، ثم عندما لم أجد موضوعاً كريئاً يدخلني فخياء الرواية - على حد المصطلح الجسدي الذي يتم تداوله الآن في الكتابات النقدية -



علام الكتاب

-١-

وشعنت نفسي مكان الكاتب الشاب فريد محمد معوض الذي صدرت له روايته الأولى (المرسى والأرض) من سلسلة (اصوات أدبية) ؛ فقلت لنفسي لابد أن تكتب رواية لأنه بدون الرواية لن يكتب لاسمك الخلود في عالم الإبداع المصري والعربي ، خاصة وأنا لا أزال قليل الحيلة وظيفياً ، ولم أكتب سوى بعض القصص القصيرة أفرنها في بعض الأحيان بكتابة حوادث للأبطال في المجلات

عرجت على (واقع القرية المصرية عموما وما حاق بها من فساد) ، واخترت تلك المرأة الفلاحة بكريه التي تزوجت من عبد النبي المرسى خفاجة ، وانجبت منه طفلين جميلين ، رغم أنها مجرحة بسبب ازوار سمير الناعى عنها وزواجه بانية العمدة عندما سعد السلم الاجتماعي داخل القرية وأصبح من الناحية المالية - ملائما لنسب الاكابر ! ولأننى اكتب رواية فلا بد من أن أثير صراعا حول حدث يتم داخل الزمان والمكان ، ولابد من أن يكون هذا الحدث مروعا يتم عن سقوط شيء عظيم ، كتيذك مثلا أو أن يحدث زلزالا داخل الأساق المتعارف عليها فى القرية ، ومن ثم وجدتنى أدفع ببكريه - بسبب الفقر والعوز - إلى الخدمة فى منزل أم شوكت ، وحتى يصبح الأمر مبررا للسقوط أجعل شوكت يشتغل بكريه الجميلة ، ولذا فستردد تحت بسهولة بسبب جوعها على كافة المستويات ، وإن لم يلحظه القارئ الذى سيفسر لى هذه الهبة ، وحتى تكون الكتابة معاصرة ساجعل بعض الاصوات المتداخلة وذلك لكى تقوم بهمة الروى وتطللى الحيلة على القارئ ،

وسأغلف كل ذلك ببعض ما يتداوله الفلاحون فى الحقول وعلى مصاطب القرية من مواويل وامثال ، وحتى أبهر سقوط بكريه وتحولها إلى عامرة أو ما يشبه ذلك ، فلا بد من أن أستعير من يوسف إدريس مشهد السقوط الذى أورده فى (الحرام) ، وبدلا من أن تسقط بكريه فى الحقل من أجل جذر بطاطا ، تسقط بكريه لأنه أسقط فى يدها ولم تتمكن من المقاومة ، لكانها فى شوق صارم إلى ذراعى رجل وصدره للمثلث بالعشب الأسود تلقى برأسها فوقه (ويسقط بفممه ، تهرب بفممه ، يواصل ملقيا جسده ، ثمة مقاومة لا تزال فى داخلها ، لكنها تلاشت حين سقط فوقها ، رفع رأسه لأعلى وجد الأعمدة شامخة ، والناموسية لا تزال ملمومة ، رفعها فوق ذراعيه ،لقى بها لأعلى ، شد الناموسية لتتسلل ، وحين همت أن تعيد المقاومة رأت الحقل الأسود فى صدره فنزعت نفسها ، وحين ارتوى الحقل بالعرق كانت تقتشم وهى غائبة) ص ٣٣ . ولأن الأمر سيفلت من يدى ،

وستصبح الرواية مفتقدة لمبرر كتابتها أصلا فلا بد من إجراء بعض الأشياء فى شخصية عبد النبي الفقير المتهاون على الوظيفة المبرى ، وعندما يترك الفلاحة ويلتحق بالوظيفة يفترسه مرض اللسل ويموت .. هكذا من الكحة (تسمع أنفاس عبد النبي رتيبة تباغتتها سعة قوية ، تنكمش . ضوء الللمبة السهارى يتغامز ، تتابعه .. تغمض عينيهما ، يكح ويكح .. ياتى المرسى ثائنية ، يود لو يتسهم له لا يستطيع .. يكح ويكح .. إلى أن تشرق الشمس فيحملوه إلى عالم لا يكح) ص ٦٨ . ويموت عبد النبي رغما عنى لأن بكريه سقطت دون مقاومة تذكر ، ولذا فلا بد من ختم الرواية بما يشبه الشعر حتى يتولد لدى القارئ أن الأمر جاد تماما فأنسب إلى المرسى خفاجة والد عبد النبي انه قال :

(سياتى من صلبى من يزرع الأرض / ويصون العرض / وسياتى قوم لا يبرحون الأرض/ إلا وقد تركوا آثارهم / وسياتى من صلبى من يموت !!) ص ٦٩ .

ولأثنى منذ بدأت فى كتابة الرواية التزمت بواقع القرية المصرية وما أصابه من فساد فلا بد وأن أدلل على هذا الفساد بتبيان أسبابه وأولها (الهجرة إلى الجهات الأربع) من جانب الرجال، وترك النساء اللاتي لا يستطيعن الصبر على فراقهم ومن ثم يصبحن حراثا سهلا لأشباه الرجال فى القرى والتجوع، ولأيد أن (سحمت) إله الحب عند أجدادنا القدماء سيئسعر بالزهر لأن ما فعله بنساء المصريين أثناء حريمهم فى الشمال قد أتى أكله ويكرر آلاف المرات فى مصر الحديثة!

ولا بأس من بحث روح المرسى الفلاح العتيق وجعله يحوم حول ولده عبيد النبى مذكراً إياه بالأرض والفأس لكانه شبح والد (هاملت) يذكره بضرورة الأخذ بشأه من عمه وأمه، ولكننا هنا فى مركز المحلة الكبرى وإسنا فى قصر (هاملت) أمير النصارى، .. والكارثة أننى لم أضع شمة رغبة لدى عبد النبى فى الهجرة وإنما كانت كل أمنياته أن يصبح موظفا فى الميرى الذى بدلا من أن يرفعه درجة هبط به إلى مستنقع السبل الذى فتك بصدره

وقتل، وقبلها كانت زوجته قد قتلت عهدا على أيدي شوكت والنافى دين ثمن يذكر وهو أمر سلسلمصيح القارئ فيه ولأيد أن يغفر لى هذا التخطيط ما بين الصلث الروائى والموقف فى القصة القصيرة وعذرى أنها الرواية الأولى، وأعد باننى سأتلافى كل الأخطاء فى الرواية الثانية، خاصة وقد بدأ النقاد يلتفتون إلى ويكتبون عما أبدعه.

-٢-

هذا ما كان من أمرى عندما وضعت نفسى مكان فريد معوض الذى التقيت به فى أواسط الثمانينيات فى ندوة قصصية بالمحلة الكبرى كان قد رعاها بعض الأبناء الذين ينتمون للمحلة ويعيشون فى القاهرة الآن، ثم بعد ذلك التقيت به لقاءً خاصا على وعد بدراسة نتاجه ولكنى - كعادتى - غرقت فى لجة العمل ولم انتبه إلى أن شمة شاباً موهوباً يعمل بجد لكى يصبح كاتباً وعنصاً رايت الرواية (المرسى والأرض) لدى بائع المصنف سارعت - بلهفة - إلى شرائها وقراءتها! وأثناء القراءة كان الإحساس بأن الأمر فى هذه الرواية

هو اهتبال فرصة أن الهيئة العامة لقصور الثقافة قد أتاحت سلسلة النشر فيها لا بشكل صعبوبة ما، ومن ثم فلا بأس من كتابة رواية أو قصة قصيرة طالت عما كان مقدراً لها، ولأنا فى عصر الرواية ونجيب محفوظ، فلماذا لا نكون روائيين؟

والرواية، كما هو متعارف عليه سواء بين القراء أو النقاد، هى فصل من فصول الحياة فى تطورها وتراجعها والمأسى التى تحدث فيها وسير حياة أبطالها النبلاء ليس بفعل المنيب فحسب وإنما النبلاء مسيرة، لأن الهامشيين لا مجال لهم فى الرواية، وإنما تأخذهم القصة القصيرة بين أعطافها وتحن عليهم، وتبرزهم فى لقطات - مواقف، أما الرواية فتأى عنهم لأنها تستبعد بالقسارى لمدة أطول وتطمع فى أن تتربع فى وجدانه ليتخذ منها عظة وعبرة بالمفهوم الكلاسيكى؛ لذا تجد الرواية تمرق كالسهم عبر لجان القرائة والطباعة والتوزيع والانتقاء من الجمهور، والتواجد على أرفف المكتبات العامة والخاصة، فمعظمتها يقتنى دستويشيكى

**وهيمنجواي وجويس وفوكنز
وماركيز ومحفوظ وإدريس
الروائي وغيرهم .**

عنوان الرواية هو (**المرسى
والأرض**) ، ولقد تفحصت الأمر
جيدا بحثا عن علاقة المرسى والد
عبد النبي بالأرض فلم أجد سوى
إشارة إلى أن المرسى كان من
الأنهار - الترحيلة - لم يملك سوى
الناس وحب الأرض ولكن بلا دليل
سوى كلام الكاتب : فلم يضعه في
سياق روائي يقاتل فيه من أجل
الأرض بل يستشهد ، ومن ثم كان
تخلي ولده عن العمل كنفر إلى
الحلم بالتوقف في الحكمة طما
مفعولا ، طما يحلم جميع الأجراء ،
ومن ثم يصبح العنوان لا دلالة له ،
ولا تنتمي الرواية إليه ، وإنما أصبح
أن يكون عن سقوط بكرية الزوجة
الساذجة التي تحولت إلى عامرة بين
زنود الناعى وفسوكت ومن يأتي
بعدهما عندما يشاع الأمر في القرية
خاصة وقد مات عبد النبي تالرا
بمرض السل !

-٣-

والقارئ لهذه الرواية سوف
يلحظ - دون كبير عناء - أن

الشخصيات داخلها لا تشترك في
صراع يثمر أحداثا تنامي لتصل
إلى الذروة التي تليق بالرواية
كبنوراما لحياة ثدان أو تمجد أو
يبشر بها ، وإنما هي شخصيات في
صراع مع نفسها وأحلامها مما
يلقى بها في السكون للمض الذي
تعانى منه معظم الكتابات العربية ،
حيث المغامرة غير واردة لدى من
يضطعون بالثول في حضرة الكون
الروائي : فالشخصيات كلها مفعول
بها ، ولا يوجد ثمة ناسة تدل على
أنها - أي هذه الشخصيات - قادرة
على أن تكون فاعلة ، على الأقل
داخل الرواية ، ترى ماضي
الاسباب ؟

الكاتب المصري خاصة والعربي
عامة ، يعيش في مجتمعات لم تتبلور
كمجتمعات لها شخصية وطابع ،
وهي مجتمعات يضعف فيها الرأي
العام إلى حد يشبه الانعدام ، وهذا
راجع إلى تفشى الأمية والديكتاتورية
والتخلف المروع والانتهاك من القوى
الخارجية ، وبإستثناء مجتمعات
الأنهار ، لم تنتشر دولة النظام
والقانون في بقاع كثيرة من وطن
الأمة العربية ، وإنما القبيلة بكل
تراثها التي تسيطر على مجريات

الأمر ، لذا فإن الشعوب تعيش
بالسكون وفي السكون وتحلم في
سكون دون أمل في الاعتناق مما هي
فيه ، والكاتب العربي وخاصة من
يملك موهبة القص ليس أمامه سوى
أن يطر ذلك السكون على الأوراق
مبدعا قصة أو رواية ، وهكذا فعل
كاتبنا المصاهر بالسكون، قدم
شخصية بكرية التي انتهكت بفظاظة
من جانب شخصيتين : الناعى الذي
كان قد سافر إلى بلاد النفط
والرمال ، وهاد محملا بما جعله
أهلا للزواج من ابنة العمدة في
الوقت الذي كان قد عاهد بكرية على
الزواج ، وشسوكت الزاهق الغائب
الذي يعتلى النساء اللاني يلتقذن
أزواجهن المسافرين إلى الصحراء
العربية .. ورغم أن الكاتب لم يوضح
لماذا استسلمت بكرية هكذا بسهولة؟
ومن الخبرة بالنساء المصريات
اللاني هن أسهاتنا وأخواتنا
وزميلاتنا وجاراتنا وزوجاتنا وبناتنا،
لم نلاحظ ثمة استسلام من إحداهن
هكذا - كما صور الكاتب بكرية في
روايته - لأن المصرية تصل تراثا
موغلا في القدم بالحرام ومن النادر
أن تنزلق مصرية هكذا بسهولة،
فضلا عن أنه لم يرد بالرواية أن عبد

النبي مهمل في وأحياته الزوجية خاصة إذا علمنا أن المقابل الذي سقطت من أجله بكريه كان قبض الريح !

وكان لدى الكاتب فرصة ممتازة لاستغلال سقوط بكريه استغلالا يمكن القارئ من الغوص في ذلك العالم المأساوي الذي يعيشه عبد النبي اللاهث دوماً ، كما أن عالم القرية الذي قدمه الكاتب عبر روايته لا يؤدي بالضرورة إلى سقوطها ، أقصد سقوط بكريه ، فإين هي الظروف المعيشية الصعبة التي تعاني منها بكريه وزوجها وطفلاها؟! أمور لم تنضح من الرواية .. أما استعراء الكتابة عن ممارسة بكريه للعهر ، فلا بد أن له أسباباً أخرى سكت عنها الكاتب ، لأن ممارسة الجنس في منزل الزوجية وعلى مرأى من الطفلين فجر لم نعهده في قرانا ، وغير مقبول في رواية تدعي أنها مكتوبة عن الأرض .. كان مقبولا من يوسف إدريس في « الحرام » عندما سقطت الزوجة المحرومة الجائعة من أجل جنر بطاها ، فلقد حولها يوسف إدريس إلى مأساة حقيقية ضد التخلف الذي عانتها جماهير

الأجراء.. أما هنا فالأمر يختلف ، حيث قدم الكاتب بكريه وهي ناقمة على الناعى الذي تركها وتزوج بغيرها ، فتستسلم للناعى ، ومن يدري لمن استسلمت بعد ذلك عندما انتقل عبد النبي إلى تلك العالم الذي لا يكع فيه أحد ؟!

أيضا إذا ما حكمنا على أن هناك صراعا يدور أو دار بين الناعى وشوكت على بكريه ، فهو صراع في مخيلة الكاتب ولم يتمكن من طرحه على الورق في روايته ، والمسألة تتركز في جسد بكريه الذي لا يرتوى بسهولة ، ومن ثم تقف - بكريه - كرمز عاجز داخل الرواية ، ولا يمكن معادلتها بالأرض التي فقدت فأس المرسى حسيما أراد الكاتب شحننا بهذا المفهوم ، لأن اللقاء سمير الناعى وشوكت على جسد بكريه فيه الكثير من الافتئات على ما يمكن أن يوحي به الواقع الذي ادعى الكاتب أنه يسود القرية المصرية الآن والذي أورده في الرواية - حسبما قرأناها - فهو يقول إن القرية المصرية تعاني من :-
- لا أحد يزرع الأرض والجميع سافروا إلى الخارج من أجل الهم !

- أن النساء مباحات لكل ذى زند لم يسافر ! أو سافر وعاد محملا بأوراق العملة الزرقاء والخضراء !

- أن المرض يفتك بالجميع وهذا المرض مرض غريب لا ندري كنهه ويجعل الناس تكع وتموت !

أما المرسى الذي حملت الرواية اسمه فليس ذا أهمية ، ومحاولة الكاتب توظيف طيف في الأضلاع لم تكن محاولة ناجحة .. وربما - لو أن الكاتب استوعب شبح والد هاملت أمير الدنمارك الذي كان يحرص ولده على الأخذ بثأره من عمه وأمه - لكان الأمر أكثر إثارة داخل رواية (المرسى والأرض) ، ولذا كان شبحه - المرسى - باهتا ومهزوما ولا يمثل ذلك الذي حاوله الكاتب ، وهذا يقودنا إلى التأكيد على ضرورة أن يكون للروائي وجهة نظر متكاملة ومتسقة مع الحياة التي يقدمها .. لا بد وأن يعي أن الحياة تطور ، والشخصيات لا بد من أن يكون لكل منها تاريخ ومبررات لهزائنها وانتصاراتها حتى يضمن الكاتب احتياض قارئه لوجهة نظره !

العراق يبكي ليلاه

من يبكي شهزاد

إذا اغتالها الاوغاد ١ » (١)

استهدفت الصواريخ الفنانة
ليلى العطار مرتين ، في الأولى
حولت لوحاتها وتاريخها وبيتها إلى
رماد .. وقيل أن تستكمل إعادة بنائه
أرغمها صاروخ غادر آخر على
مغادرة المكان، مسطرة بعطر
الشهادة .

قالت ليلى عن هدم بيتها أول
مرة، وكأنها تتنبأ بما خبأ لها غدر
أعداء الحياة : « لحظة وقوفى
أمام أشلاء تلك التماثيل
واللوحات والكتب، ارتكت بيقين

الصواريخ الطائشة هي التي
أصابني وهي التي أوجعت . أو ليس
هذا هو المقصود بآلات الدمار
العمياء هذه؟ أن تقتل كل ما هو
جميل ، وعذب ، ومفعم بالحياة ، وله
قيمة في وجدان الشعوب . وهل
كانت هذه الآلات سوى نتاج الشر
والهيجية والوحشية في النفس
البشرية ، التي تتجه بالضرورة
لسحق الخير والسلام والجمال في
هذا الكون؟

« من يرسم المآذن
من يزخرف المعادن
من ينثر الأوراد
على بغداد

قالوا - للدلالة على بقية
صواريخهم - إنهم أطلقوا من
البحار العربية ٢٣ صاروخاً أصاب
عشرون منها الهدف - مبنى
المخابرات العراقية - وطاش ثلاثة .

ونحن أبناء العراق نقول إن ثلاثة
أصابنا الهدف وطاش عشرون ؛ لأن
المبنى الخالي الذي أصابه عشرون
صاروخاً يمكن إعادة بنائه عشرين
مرة، أما مصرع وإصابة ٣٦ إنساناً
عراقياً، فهذا ما لا يمكن تعويضه .
وأفدح ما أصاب العراق استشهاده
الفنانة التشكيلية ليلى العطار ،
والريشة بيدها ، وسط لوحات لم
تتكمّل بعد . ولهذا نقول : إن



الشهيدة ليلى المطار بريشة الفنان جودة خليفة .



الفتاة ليلى المطار بريشة الفنان عمر جهان

أن الأعداء كانوا يستهدفون عراقنا تاريخاً وحضارة ملثما استهدفوا الإنسان والحياة . ولابد أن تتحول لوحاتنا إلى خنادق للمواجهة، لندافع عن قيم الحياة بلغة الجمال، ورموز الخير، التي كانت بمثابة الرد الحضاري على همجية القرن العشرين بقيادة الولايات المتحدة .

ولهذا لم يكن غريباً أن يكون عنوان لوحاتها الأخيرة ، التي لم تكتمل ، « إرادة الإنسان العراقي » فيها فضاء يتدرج فيه اللون بياضاً ناصعاً . أرض ينبثق منها الدم ساخناً ، والشروع تعلق كأنما تلك اللوحة التي لم تثبت عليها توقيعها ، بعد تمهيد ملعن لشهادة قادمة .

« فانتبذت ركناً في أقصى ليلتها

– هزى أفلاكك

تساقط صيفاً صيفاً برياً

تذكره ملكوتا

اهتزت ليلتها الليلاء

وزقزت الألوان يغابتها

فقتاثر معرضها اشلاء » (٧)

كان آخر ما يشغلها معرضها الجديد ، فقد كانت سعيدة لأنها عانت للرسم ، بعد أكثر من عشر سنوات ضمت عن آخر معرض لها . كانت تأمل في إقامة معرض يضم خمسة وعشرين عملاً .

.. ولدت ليلي في أواخر سبتمبر ١٩٤٤ وكانت في طفولتها خجولة وهادئة ومدللة جداً .

.. في الصف الخامس الابتدائي رسمت صورة لصديقتها ، وأرسلتها للاشتراك في مسابقة « شانكر » الدولية في الهند ، وحصلت ليلي العطاء على جائزة الرسم وكان ذلك في عام ١٩٥٤ .

.. اشتركت في المعارض الجماعية منذ الستينيات ، وأسهمت في تأسيس جماعة (آدم وحواء) ، وأقامت العديد من المعارض الشخصية ، وشاركت في المعارض الدولية .

.. حازت على جائزة الشراع الذهبى ، ومنحت وسام الثقافة من قبل الحكومة البولونية .

.. شغلت مناصب فنية وإدارية عديدة منها إدارة قاعة الرواق،

والتحف الوطنى للفن الحديث .

.. آخر منصب شغلته هو مدير عام مجمع الفنون (مركز صدام للفنون) .

في أغلب أعمالها هناك ثنائية (المرأة – الطبيعة) وعن ذلك قالت : « إن الإنسان هو هاجسى الأول فى النظر إلى مشكلة الإبداع وإن ثنائية (المرأة – الطبيعة) شكلت في تجربتي معادلة البحث عن قيم جمالية وفكرية وتعبيرية داخل حدود هذه الثنائية – المرأة هي الأم / الخصب / العطاء الذى يبشر دائماً بالاستمرارية والولادة والفتح ، والطبيعة هي المصدر الأزل ، ورمز الوجود الحى الشرى والتنوع أيضاً . هذه العناصر الموضوعية والخطية، واللونية تتشكل في كل لوحة وبصياغات تعبيرية جديدة، تبعاً لانعكاسات الطرف الذاتى والموضوعى ، لآنى أبحث هنا في قضية شمولية تنتقل من الخاص إلى العام ، وتتجه في خطابها إلى الارتباط مع الإنسان وقيمه النبيلة . »



• عند افتتاح المركز الثقافي العراقي بالقاهرة عام ١٩٨٩/١٩٩٠ م .

لوحات .. نساؤها المشتبكات الجذور
مع النخيل يحرسن نومتها الجميلة،
وأساطير لوحاتها تقتفي خطوها ..
تدخل أسطورة البدء الجميل » .

ألوانها ، وترسم بالأنامل اسم
العراق على الألق الأخير وتصطبب
الجمال أنيساً لها في الرحيل ،
لموت نهاية وليلى ابتداء النعوت .

سُكِت مرة : كيف تستقبلين
الموت ؟
قالت بثقة مفرطة : متى ما يأتي
» إنها الآن تسبح في بحر

الهوامش

طاراد الكبيسي
عبد الرزاق الربيعي
لطيفة الدليمي

أول رواية يكتبها الكمبيوتر

قصصات الكمبيوتر الحادة. وهذا العمل - الذى أنتج بواسطة كومبيوتر ماكنتوش - أول - ذى طاقة فائقة - يُدعى هال، واستخدام ما يُسمى بالذكاء الاصطناعي، وهو شكل متقدم للبرمجة يحاول أن يهاكى التفكير البشرى، أثبت تعاوناً طويلاً وشاقاً فى أغلب الأحيان .

يقول سكوت فرنش، وهو مستشار مراقبة الكترونية عمره ٤٣ عاماً ومُبرمج كومبيوتر عصامي التعليم، «بإمانة لو اثنى كتبت هذه الرواية بنفسى ، لكنت قد فرغت منها منذ سبع أو ثمانى سنوات».

مشروعه. ولكن هذا الرهان تجدد واستمر ثمانى سنوات أثرت رواية «هذه المرة فقط» التى صدرت أخيراً تحت عنوان جانبي «رواية كتبها كومبيوتر بُرِمج ليفكر بطريقة تفكير الكاتبة واسعة الانتشار عالمياً جاكلين سوسان» . كما رواها سكوت فرنش».

ويقول سيبيل لوفر ، فى عرضه للكتاب بصحيفة نيويورك تايمز إن قصة كفاح سكوت فرنش لإنتاج رواية بأسلوب جاكلين سوزان بواسطة الكمبيوتر تبين التقدم الذى لاهوادة فيه فى تكنولوجيا الكمبيوتر، وفى الوقت نفسه،

منذ عشر سنوات، راهن سكوت فرنش بعض أصداقائه فى وادى السليكون، قلب صناعة الكمبيوتر فى كاليفورنيا، على أن الكمبيوتر يستطيع أن يكتب رواية . قد لا تكون فى مستوى أعمال تولستوى أو فولكنر، ولكنه قال لأصداقائه، إن الكمبيوتر يمكن أن يبرمج ليكتب رواية رخيصة مشوقة - من نمط روايات جاكلين سوسان المثيرة، مؤلفة «وادی العرائس».

وراهن على أن ينتهى من إعداد المسودة الأولى للرواية خلال سنة وانقضت السنة وخسر ٣٠٠ دولاراً قيمة الرهان لأنه لم يتمكن من إنجاز

ويقول إنه في النهاية، كتب حوالى ربع الكتاب، وأنتج الكمبيوتر حوالى نفس الحجم، ويمكن وصف البقية بتعاون بين الإنسان والماكينة. وقد أخذت كتابة مشهد شكل حوار بين **فرنش** وبرنامج الكمبيوتر. فقد يوجه الكمبيوتر أسئلة، فيقوم بالرد عليها، ثم تفرز الماكينة السرد في صورة وضع جمل كل مرة. وقد يغير بعد ذلك كلمة هنا وكلمة هناك، ويصحح هجاء كلمة ما، وبناء على ما تقدم، يمكن أن يسأل الكمبيوتر بعض الأسئلة الأخرى التى يتعين على **فرنش** أن يجيب عليها. وهو يقول أن الكمبيوتر لا يكتب فقرة كاملة في وقت واحد. «ولا تتوقع أن تنهض وتبتعد وتعود مرة أخرى فتجد فصلاً كاملاً». إن العملية ليست متطورة إلى هذا الحد.

وقد صيغ جانب كبير من نبذة الرواية وعقدتها على أساس آلاف القواعد التى برمجها **فرنش** فى الكمبيوتر، صيغَ اشتقاقها عن طريق تحليله الدقيق لكتابين من مؤلفات **جاكلين سوسان** الأكثر رواجاً «وادي العرائس» و «مرة واحدة

لا تكفى». وعلى سبيل المثال عندما كان يتعين أن تلتقى شخصيتان نسائيتان يسأل الكمبيوتر **فرنش** عن «عامل الدهاء» الذى ينبغى استخدامه فى المشهد، فيقدم **فرنش** عشرة خيارات. فإذا اختار الخيار ٨ - دهاء كبير - يرجع الكمبيوتر إلى ذاكرته ليصوغ جملة يرجع أن تستخدم كلمات مثل «الصياح» أو «الصريخ».

وقد دهشت الأوساط الأدبية لاستقبال النقاد - الكريم - لرواية «مرة واحدة فقط»، ويصفه خاصة بالقياس إلى النقد الذى كان يوجه إلى أعمال **جاكلين سوسان**. وقد كتبت صحيفة نيويورك تايمز، فى تأبينها سنة ١٩٧٤، أن النقاد كانوا جميعهم تقريباً لا يعرفون الرحمة فى تناولهم لكتبتها. وقد نشر الروائى **توماس جيفورد** مراجعة لرواية «مرة واحدة فقط» ورواية أخرى من نفس الجنس الأدبى «نجم امريكي» لـ **جاكي كولونز**. وقد خلص الكاتب إلى القول: «لسو كنت تحب هذا النوع من الكتابة، فسوف تفضل الرواية التى كتبها الكمبيوتر».

وجاءت إيماءة الاستحسان الأخرى من فصلية **جاكي سوسان الممثلة ...** وهى مجلة تصدر فى نيويورك تتناول أعمال **جاكلين سوسان** بمعايير متعادلة للحماسة. وقالت المجلة إن **جاكي سوسان** يمكن أن تفخر بهذه الرواية. فهناك الكثير من الأموال والابتذال و الأمراض والموت والجنس والتراجيديا والبنت الطيبة التى تتحول إلى شريرة. ولكن نجاح كتب **جاكي سوسان** كان يقاس بالتوزيع. ولكن خبراء النشر، وحتى الذين قد يبهزم الإنجاز التكنولوجى لكتاب «مرة واحدة لا تكفى» تساورهم الشكوك فى انتشار توزيعها ويقول **مارك أرونسون**، المحرر الأول بدار النشر هنرى هولت وشركاؤه، «إنها تحفة أكثر منها شيئاً يمكن أن يحقق نجاحاً تجارياً واسعاً، ولكنها شهادة بأننا فى مفترق طرق تكنولوجيا فى صناعة النشر». وتعترف دار النشر التى أصدرت الكتاب بأنه مجرد فتح تجربى وأن أفاقه التجارية غير مؤكدة. وقد صدرت طبعته الأولى فى ١٥ ألف نسخة فاخرة بسعر الكتاب حوالى ٢٠ دولاراً. ويقول الناس إن المكتبات لا تعرف، أساساً، كيف

تتعامل مع هذا الكتاب. ولكنه يأمل أن تجتذب الطرافة القراء، ولا أقول إنه عمل أدبي متميز، ولكنه لا يقل من حيث الجودة عن المنشآت من روايات الحب التي يجرى نشرها هذا العام.

وعلى الجانب الآخر، أهملت التجربة وأسرت خبراء الكمبيوتر الذين يرون أن كتابة رواية تقع في ٢٩٥ صفحة على نسق ملكة روايات الحب الساخنة بمثابة تطبيق عايت على نحو متع للذكاء المصطنع، وهي تكنولوجيا ترتبط بصورة عامة بمرام شديدة التعقيد مثل إيجاد علاج للسرطان.

وقد ثارت عقبات كثيرة، على مدى السنين، أمام محاولة تعليم أجهزة الكمبيوتر أن تكتب ومن أكبر هذه العقبات ما يسميه البروفيسور مارفن مينسكي، الأستاذ بمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا «مشكلة المعرفة الفطرية السليمة». ويعني بذلك أنه يمكن تغذية الكمبيوتر بقوائم واسعة من الكلمات، ويمكن أن تحلل البرامج

قواعد اللغة والجملة واللبنية، ويمكن تشريع أسلوب كاتب. ولكن الكمبيوتر لا يفهم حقيقة الكلمات. وقد وقع سكوت فرنش، بعد عدة بدايات فاشلة ويحدث واسع عن الذكاء المصطنع، وقع في أواخر الثمانينيات على برنامج من إنتاج نيسورون دافا إنك، وهي شركة متخصصة في نظم الخبراء، فرع من الذكاء المصطنع. وتمكن فرنش، بمساعدة البرنامج، من أن يكتب عدة آلاف من القواعد المؤسسة التي تقيد بكيفية تفاعل أنماط معينة من الشخصيات مع آخرين في موقف معين، على أساس أنساق في أعمال **چاكولين سوسان** ويقول **سكوت فرنش**، وعلى سبيل المثال سيقترح الكمبيوتر موقف عقدة نمطى **لچاكولين سوسان** : امرأتان تسعيان إلى الرجل نفسه. ثم يقترح الكمبيوتر أنه استناداً إلى تحليله لروايات **چاكولين سوسان** ، هناك «احتمال كبير» أن يُستخدم الجنس والمخدرات في محاولة الشخصية أن تفوى الرجل الخيالى. ويشير الناشر، من ناحية أخرى، إلى

المشاكل الشائكة - فيما يتعلق بحقوق النشر - التي يمكن أن يثيرها كتاب موكد بالكمبيوتر يقوم على أساس أسلوب كاتب مشهور ولكنه استطاع أن يعقد اتفاقاً، رفض الخوض في تفاصيله، مع ممثلى ورثة الكاتبة **چاكولين سوسان** .

ويؤكد كثير من خبراء الكمبيوتر أن **سكوت فرنش** متمكن من علم الذكاء المصطنع. ولهذه الشهادة أهميتها للرد على أى متشكك فى احتمال أن تكون هذه التجربة مجرد عملية احتيالية، خاصة فى غياب شهود عيان على مدى السنوات التي انكب خلالها **سكوت فرنش** على تحقيق غايته فى بيته فى وودسايد، بكاليفورنيا.

ويقول صاحب التجربة نفسه «إن تزيف هذا الكتاب لم يكن حقيقة يستحق وقتى وجهدى. فقد اعتقد معظم أصدقائى طوال سنوات أنى مسجون وأنى ربما لا أتمكن من مجرد تغطية نفقاتى من هذا الكتاب، إنه مجرد شئ أردت أن أفعله لكى أثبت أن فى الوسع عمله.»

مهرجان فينيسيا : البينالي الخامس والأربعون

من ١٣ - ٦ إلى ١٠ - ١٩٩٣

بورجوا في الجناح الأمريكي، أما
فرنسا فسوف يمثلها الفنان «جون
بيار رين»

ويجذب مهرجان فينيسيا
(البينالي) آلاف المسترفين من
الفنانين، ويقوم بتغطيته ما يزيد على
الفي صحفى بالإضافة إلى الزوار،
ولذا فليس غريب أن يصبح هذا
المهرجان من أهم الأحداث الثقافية
في إيطاليا وأجملها وأشهرها، فهو
المهرجان الأكثر تجهيزاً وإعداداً منذ
زمن بعيد، فوق أنه تعدى أهميته
الفنية ليصبح مثار نزاع بين
الأحزاب السياسية الإيطالية. وقد
تم الإعلان أخيراً عن بعض



شعار المهرجان

مقدمتها معرض الفنان الإنجليزي
«فرنسيس باكون» الذي يعتبر
معرضه هو الأول من نوعه، حيث
يُحيى فيه صورة إيطاليا القديمة؛
وكذلك معرض النحاتة «لويلا

بدا في الثالث عشر من الشهر
الماضي (يونيه) مهرجان فينيسيا
(البينالي الدولي للفنون)، وسوف
يظل مستمرا طوال أربعة شهور
تقريبا، حيث سينتهي المهرجان في
العاشر من أكتوبر القادم، وسوف
تستقبل إيطاليا في هذا المهرجان
الدولي الكبير أعمالاً لما يزيد عن
سبعمائة فنان ينتمون إلى ثلاث
وخمسين دولة.

ويعد مهرجان فينيسيا واحداً من
أعرق المهرجانات الفنية وأهمها ،
فمهرجان هذا العام هو الخامس
والأربعون؛ وفيه كثير من الأعمال
والمعارض الجديدة، يأتي في



العام، و «أشيل بوليتو أولمها»
مقرر قسم الفن التشكيلي لمعرض
عام ١٩٩٣، بتقديم البرنامج الكامل
للبيئالي الخامس والأربعين للفنون،
إلى وسائل الإعلام والفنانين
ومحترفي سوق الفن الإيطالي .

وتبلغ ميزانية مهرجان لينسيا
الحالي كسما أعلن «رافائيلو

الخاصة بالمهرجان في أثناء هذا
الشهر .

ومن المعروف أن المهرجان ينقسم
إلى أربعة فروع هي : الفن التشكيلي
والموسيقى والمسرح والسينما، وقد
قام كل من «جان لويجي رولدي»
رئيس المهرجان (البيئالي) و
«رافائيلو مارتيلي» السكرتير

الإصلاحات التي ستطرا على هذا
المهرجان، في الوقت نفسه الذي يتم
فيه تجديد الحياة السياسية
والاقتصادية في شبه الجزيرة
الإيطالية، خاصة ما يجري الآن من
هزب ضارية على مظاهر الفساد
السياسي. ومن المنتظر أن يقر
البرلمان الإيطالي هذه الإصلاحات

مارتلى» ستة عشر مليار ليرة
إيطالية، أى ما يعادل تسعة وخمسين
مليون فرنك فرنسى، وتستهلك إدارة
المهرجان ما بين ثلاثين إلى أربعين
فى المائة من هذه الميزانية، بما فى
ذلك أجور العمال الدائمين وصيانة
الأعمال الفنية المعاصرة. أما باقى
الميزانية فمخصص للفروع الأربعة
فى نشاط المهرجان، حيث يستأثر
الفن بنصيب الأسد (ما يقرب من
نصف الميزانية)، يليه مهرجان
السينما، ثم الموسيقى وتحمل الدولة
عادة تمويل النشاطات المختلفة،
وتساهم مدينة فينسيا بنصيب
مقوّم فى التمويل، كما شاركت
بعض الشركات الخاصة لأول مرة
فى تمويل هذا البينالى بعد أن
وافقت الدائر القضائية على هذه
المساهمة، بعد أن كان القانون

الإيطالى لا يبيع مساهمة الشركات
الخاصة.

وقد أثّرت هذا العام قضية
رئاسة للمهرجان، حيث كان هناك
الكثيرون من أعلام الفكر والأدب
والفن يتنازعون على هذا المنصب
الشرفى الرفيع، وقد كان من بين
المرشحين لهذا المنصب اثنان من
الشخصيات المرموقة فى المجتمع
الإيطالى، أحدهما هو المفكر
المعروف عالميا «أمبرتو إيكو»،
والثانى هو مدير المجلس القومى
للاقتصاد الإيطالى «جورجى
دوريتا»، غير أن الذى فاز
بالمَنصب هو «جيان لويجي
روندي» السينمائى المعروف الذى
أطلقت عليه جريدة (الروبيليكا) لقب:
أندريوتى السينما، وهو ديمقراطى
يسمى سبق أن رأس المهرجان عام

١٩٧٣، وقام بالكثير من الإصلاحات
فى مجال سن اللوائح الجديدة
لتنظيم المهرجان، وقد أثار هذا الفوز
غضب الشيوعيين المعروفين باسم
(حزب الفنانين). وقد خلق أحد النقاد
على هذا الصراع حول رئاسة
المهرجان بكلمة ساخرة جاء فيها:

« انظر إليهم جيّدا، هذه هى
أجمل مجموعة من الوجوه التى تمثل
النظام القديم، إنهم حاضرون
جميعهم الآن كما عرّفنا دائما.
وعلى الرغم من التشابه الأكيد
بينهم، فهم ينافسون بعضهم
بعضاً».

ويبدو من هذه الكلمة أن مهرجان
فينسيا العتيق، سيدخل مرحلة
جديدة يثور فيها على النظام القديم،
الذى تم بالفعل إعلان نهايته .



إصدارات جديدة

والتجديد ، ومستمرة منذ ربع قرن ،
وعنه يقول الناقد والناقد «إدوار
الخرائطه في الكلمة المنشورة على
الغلاف: «محمد البساطي» كانت
له هجرته الخاصة، بساطته خادعة .
صوته هامس عقيق ، يأتي من
القرار، بالغ التكثيف ، حواسه
ترصد مفردات الواقع وشفره
رصداً يبدو محايداً، لكنه يكشف في
الحق عن هموم الوطن ، وانكسار
الحلم ، وتبدد أشواق الإنسان
البسيط »

الطمي واحد والشجر ألوان

ومن دار الأمل للطبع والنشر ،
صدرت المجموعة الشعرية السابعة
عشر ، للشاعر الكبير «سمير عبد
الباقى» ، وهو من أصنام شعراء
العامة في مصر وأحد القلائل الذين
يجمعون في شعرهم بين نبض
الحياة ، وفكر الحياة . فالشعر عنده
رسالة ويسبب هذا الحب لتلك
الرسالة أصدر «سمير» خمس
مجموعات شعرية أخرى للأطفال .



عن دار شقيقات للنشر والتوزيع
صدرت مجموعة قصصية جديدة
هى: «ضوء ضعيف لا يكشف
شيئاً» للقصص الكبير «محمد
البساطي» . وهى المجموعة
السادسة التى صدرت للكاتب منذ
عام ١٩٦٨ إلى اليوم . وقبلها
صدرت له هذه المجموعات : «الكبار
والصغار» ، «حديث من الطابق
الثالث» ، و «أحلام رجال قصار .
العمر» ، و «هذا ما كان» ،
و «منحنى النهر» . والبساطي
أيضا ثلاث روايات هى «المقهى
الزجاجي» ، و «الأيام الصعبة» ،
و «بيوت وراء الأشجار» . وتضم
قصص هذه المجموعة الجديدة
للبساطي قصص : الحافة : كوب
الشاي الأخير ، الحافة ،
السجين ، إعدام سُدادة ،
ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً ،
الزعيم ، حديث فى الليل ،
جدى» . والبساطي من الكتاب
القلائل الذين اخلصوا للإبداع ،
فأعطاهم الإبداع الكثير ، عبر رحلة
قصصية متدرجة التطور والنمو

قضايا التنوير فى السويس

٢- أنك واحد ممن يخلصون إلى قضية التنوير فى بلدنا ، وهذا ما تؤكد معظم المقالات المنشورة فى مجلة إبداع ، التى ترأس تحريرها ، وكتاباته فى جريدة الأهرام ومجلة الوسط ، وأفكاره التى تطرحها فى المؤتمرات والندوات الفكرية والثقافية .

٣-أننى أقوم منذ فترة - فى مدينتى السويس - بطرح القضايا الثقافية وصلتها بالتنوير وسط جو معاكس فى كثير من الأحيان .

وقد سبق كل هذا قرارات استرشادية فى التراث ، وكتابات رواد التنوير الذين لم يكتسب مشروعيهم الحضارى والثقافى ، وفى فلسفة كل من كانط وتنشيه وهيدجر وفوكو ، وأركسون . وأصحاب الفكر الذى يصب فى هذا الحنى المستقبلى بالنسبة إلينا .

(السويس)

لقد احتلت قضية التنوير بؤرة التفكير . فهو الطريق إلى الديمقراطية الحقيقية والحرية ، كما قلت فى شهادتك المنشورة فى العدد الأخير من مجلة فصول ، وهو - التنوير - مفتاح تكوين مجتمع إنسانى يليق بهذا المخلوق القمى الذى يعيش على أرضنا .

لقد صار التنوير القضية الأولى والحتمية لهذا البلد ، وفى التنوير كل القضايا التى تمس الإنسان والمجتمع والأمة .

ومن هنا فإنى انحزت إليك لثلاثة أسباب :

١- أن مجلة إبداع الآن أصبحت منارة للتفكير الحر التنويرى - مع مجلتى فصول والقاهرة - بحيث قاربت لعمل نوع من التعادل فى مواجهة الإصدارات السلفية النورية .. ونرجو أن يتحول هذا التقارب التعادلى إلى سياق يكسبه أنصار التنوير .

فقد تزامن صدور العدد رقم ١٢ ديسمبر ١٩٩٢ من مجلة إبداع مع نشر مقالك (وجهان لعلاقة رجل الشارع بالتنوير) فى مجلة الوسط .

ذلك المقال الذى أصاب كبد الحقيقة (ولكنها ليست الحقيقة المطلقة !!)

فكما ذكرت فى مقالك أن التنوير ليس قضية المثقفين فقط : لأنه لابد أن يكون شاملا . وكنت واضحا وأنت تسأل: أين تيار التنوير من رجل الشارع ، وهو يمثل الأكثرية فى مجتمعنا ، بل هو مجتمعنا بأكمله ؟ وكيف يقوم - ويستخدم - رجل الشارع فى تحقيق - وضرب - أهداف متناقضة فى وقت معا .

لقد تابعت كل ما كتبته ، وكل من استكثته فى موضوع التنوير :
د . مراد وهبة - د . مصطفى
سويوف و د . جابر عصفور
وصلاح قصوه .

نحن ضحايا أنفسنا

كل شيء ، وتلاشى الأدب ليظهر على استحياء هامشياً طفيفاً .

في الماضي كنت تقول إنك شاعر ، فكان الجميع ينظرون إليك بقسوة وإحترام ، أما الآن فانت في الغالب ثرثار ، خيالي مزعج لاتصدقني عن اللذين لمعوا وهم لايزالون يعيشون في قراهم ، ولاتذكر لي أسماء عفيفي مطر وجار النخى الحلو مثلاً ؛ ولكن لتدارس الأمر بموضوعية ؛ فالأول منهما صنعه عصر الإنطلاقات الكبرى والإنكسارات العظيمة كما يقولون والثاني صنفته حركته ودابه واتصالاته وتفرغه ؛ لا نتحدث عن الموهبة فهذا شيء مفروغ منه .

حتى النقد بالطبع ليس للأقاليم فيه غير الفئات ، وهو متسق تماماً مع الاهتمام بالنشر والتسويق ، إذ كيف أكتب عن من لم أقرأه ؟! دعك من

التشكيلية والتجمعات الأدبية المختلفة ودور النشر وأخر المطبوعات والمكتبات وأجهزة الإعلام العملاقة وإيقاع الحياة ولغة العصر. أما في الأقاليم فصُدَّتْ ولا حرج حيث يعيش البعض خارج الزمن بإيقاع إقليمي وإمكاناته .

نحن في الأقاليم مظالمين وضحايا ؛ وبالدرجة الأولى ضحايا لأنفسنا، هناك أزمات نشر بالتأكيد ، ولكن هناك بالتأكيد أيضاً تقاعس ويكاف على أطلال العجز وإنتظار (جوبو النشر) كي يدق أبوابنا بإلصاح راجياً أن نتكرم بإبداعاتنا ونرّينا مع أننا في عالم الزحام ، الزحام في كل شيء .. لا مكان لتقاعس حتى لو كان عبقرية فذة أو موهبة خارقة نحن في عالم التسويق قبل الإنتاج خصوصاً أن صراعات العالم اليوم وإنفجارته المتتالية المتلاحقة جعلت من الصورة والخبر

يثير الحديث عن أدب الأقاليم . أسئلة ، وقضايا كثيرة ، ويفتح الباب لمناقشة بيدها انتهينا منها منذ زمن بعيد ، ولكن طاماً فرض علينا - بحكم الجغرافيا اللعينة ولقمة العيش المهيبة أن نبتعد وتباعد وأن نُؤخذ من أنفسنا ومن إبداعاتنا ، ونستسلم لأشياء شتى .. بعضها إبداع .. وبعضها تسويق ، وبعضها حروب طواحين الهواء من أجل مجرد البقاء . طاماً نحن كذلك ، فلا بأس من أن نكون « أدباء الأقاليم » وننشر بعض القصائد هنا أو هناك في بعض الملفات أو بعض الدوريات التي تحتمل طبعاً بكتاب العاصمة . اللهم لا اعتراض . فهذا حقهم الطبيعي لأنهم بالقانون النخبوي الانتقائي هم الأفضل ، ولأنهم يتمتعون بكل الميزات التي تجعل المومنين منهم حقاً أفضل من كتّاب الأقاليم . ففي العاصمة توجد المسارح والأوبرا ، وقاعات الفنون

احتفاليات مجلة الثقافة الجديدة وملفاتنا عن بعض الإقليميين ففيها من المجاملة وفقدان الموضوعية الكثير ، ممن كتب عن محمد الشهاوى أو عبدالله السيد شرف أو درويش الأسيوطلى أو عبدالستار سليم أو فضل شبلول أو فوزى خضر أو حتى جميل عبدالرحمن الذى تذكره فى مؤتمر أدباء مصر فى الأقايل ؟! الوحيد الذى كتب عنه د . حامد أبو احمد « فى (أدب

ونقد) منذ سنوات كان عززت الطيرى فى دراسة يتيمة مقارنة عن شعراء السبعينيات ، وكانت معركة ساخنة على صفحات (أدب ونقد) انتهت بانتصار شعراء العاصمة وأقفل الموضوع على شعراء الأقايل .

وكثيراً ما يكون النشر عائقاً ومضيقاً لميزة السبق فى التجديد أو الريادة فى المفامرة الأدبية والفنية !! وأنصو - وربما كنت مخطئاً - أن كثيرين من موهوبى الأقايل الذين

غامروا فى الشكل بل والمضمون الأدبى والفنى ؛ لم تتح لهم حتى الآن فُرص الانتشار لأنهم كما سبق أن قلت ضحايا إقليميتهم وضحايا أنفسهم أيضاً . ليس هذا بكاءً مرأ أو استبطاناً لعقد وحزانات ! وليس إتهاماً أو صراخاً فى البرية التى فقدت هى الأخرى صيرورتها الطبيعية ؛ فى عالم القوة الواحدة الغاشمة !

دمياط



عن القصة :

نجح هذا السبب من أبواب «إبداع» في أن يفرض نفسه، على صفحات هذا العدد: شعراً، وقصاً، ودراسات نقدية تطبيقية، لكي يكون مرآة للإبداع، خارج العاصمة، أو، بعبارة أدق، فرصة متاحة للمتدربين الذين يعيشون خارج العاصمة (القاهرة) الثقافية لمصر. والذين لا تتوقف شكواهم من عدم إتاحة الفرصة لهم بنشر كتاباتهم، في منابر القاهرة الثقافية. تحدث هذه الشكاوى في الندوات والمؤتمرات التي تعقد بمدن الأقالي، وتتردد أصدائها في قرى مصر بأسرها، ويصدق الكثيرون جدية هذه الشكاوى، ويغفلون مثلاً أغفلوا (هؤلاء الشاكين) . عن أن سواد أدباء العاصمة، وعن أن منابر النشر بها، سلاسل ومجلات، يحررها أدباء من أبناء الأقاليم من المبدعين الذين

تخطوا بإبداعهم حاجز الضعف، والتوسط، ووصلوا إلى مستوى الجودة في الإبداع : شعراً، وقصاً، ونقاداً، وبينهم كثيرون لا يزالون يعيشون في مدن مصر وقراها. ومنابر النشر سلاسل ومجلات مثل منابر المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة، تشكو، ولا تزال تشكو، من قلة النصوص الجيدة، وعجز المبدعين للتأحين لمصر، إلى اليوم، عن ملء هذه الفراغات .

هل تكون هذه الشكاوى إذن، من متدربين، يحلمون بأن يكونوا مثل سواهم، وهذا حقهم، كتاباً، وهم دون مستوى الجودة؟

بالرغم من المعرفة العامة، لدى المشرفين على منابر النشر، بالمجلات والسلاسل العديدة، بحقيقة هذه الشكاوى، وجوهرها، وما يحيط بها من أوهام عن الموهبة، والمحلية الإقليمية، ومن خلال رسائل البريد

الملاحقة، والمصحوبة دائماً بنماذج من كتابات الشاكين، ومعرفة المشرفين على المنابر الشهرية والاسبوعية بالمستوى الحقيقي لهذه الكتابات، فإن الشك في تقييم هؤلاء المشرفين ما يزال قائماً، ومعتزساً عليه بالاحتجاج . ولذلك أثر مشرف «إبداع» أن يفتحوا باب عدد من «إبداع» لنشر نماذج من هذه الكتابات، خارج العاصمة، وعلى مستوى شامل وكامل، أوسع وأرحب مما تقتضيه عادة لنماذج واحدة، على الأقل، من هذه الكتابات، التي ترقى إلى مستوى الإبداع. فمن حق القارئ شأنه شأن أي مستهلك لأي سلعة، أن يقرأ مادة جيدة، يمثل أي سلعة، فالإبداع عليه أيضاً مراقبة لجودة الإنتاج، وإلا قضى على اللجة، مثلاً يقضى على أي سلعة رديئة، في سوق العرض والطلب، وشاغت سمعة المشرفين على النشر بين القراء .

فقد حمل البريد إلى «إبداع»، كتابات المتأدبين، المهووين، الشاكين، من الأدباء خارج العاصمة. ورجوت في القصر خاصة، أن أعثر بينها على قصص تبشر بمواهب، تطلق شمساً جديدة للإبداع، مواهب تقدم عالماً خاصاً لكاتب، واسلوباً له بصمته، رؤىة بكرة، وموضوعات محلية، لها أزمנתها وأماكنها، وتعكس، بصورة غير مباشرة، أفكار الناس وأحلامهم وعاداتهم وتقاليدهم، فهذه كلها من وظائف الأدب وغاياته، فلا جدوى من كتابات «على ما قسم» هي نسخ بالكربون، من كتابات المجيدين، أو تأثيرات شائنة من قراءات متناثرة. لكن ما رجوته لم يحدث. والمواهب الواعدة، بين الشاكين، لم أعثر فيها، شخصياً، على أحد، وقد أكون في رأي هذا من الخاطئين المخطئين!!

فبين كتابات هذا العدد، قصص لا تعكس إلا تجارب ذاتية محبطة، معورها «الكبت الجنسي» غالباً، ولا تنتمي قط إلى إقليم بعينه، مثقما شاهداً في كتابات «الناجئ» من كتاب الأقالييم المصرية، الذين صار إبداعهم، وصارت اسمائهم له

السمع والبصر، في حياتنا الثقافية، وقصص أرهقت التحرير إرهاقاً يثير الغضب، بسبب ما بها من ضعف في الإملاء، وضعف في اللغة، وركاكة في التعبير، وتجاهل تام لعلامات الترقيم التي استبدلت غالباً بالنقطتين المتجاورتين، بين الجملة والجملة، بل وبين الكلمة والكلمة، وبدون ضرورة ملحة من ضرورات الإيقاع؟ وتخصيص اختفى منها الزمان والمكان، وسمات الشخص، ويان التقصير واضحاً في التقل بين وسائل القص، وفق ضرورات الصدث المروى، أو اللحظة المعبر عنها. ولقد شعرت شخصياً بأننى، بإصلاحي لها لغوياً، على كافة المستويات، ارتكب جريمة ما، لأننى أقدم كاتباً، حيث لا كاتب هناك، وأضع أقداماً على طريق ليس من حق أصحابها، وأخذ قارئى «إبداع» في النهاية خديعة ما، أرجو أن تفتسر لنيل الغاية، وشرف القصد، وحسن النية .. واقسم. وستراً لهذا كله سمحت لنفسى بنشر نماذج مختارة - مع ما نشر - لكتاب مائوس النشر لهم، وأطمأن القارئ لخيراتهم بالقص، على مستوى من مستويات الجودة . ففى

القص طبقات للقصاصين، مثقما فى الشعر طبقات للشعراء .

ولقد أثار إعلان «إبداع»، عن عزمها، على إصدار العدد التالى من إبداع (أغسطس) عن الأدب خارج العاصمة، اهتماماً شديداً ، وصدى واسعاً، بين قراء إبداع، من أبناء الأقالييم (عدا العاصمة فهى ليست عندهم إقليمياً). وتجلى هذا الاهتمام وذلك الصدى، فى المواد القصصية والشعرية التى حملها البريد، ولا يزال يحملها حتى كتابة هذه السطور إلى مجلة «إبداع»، على الرغم من تحديد اليوم الأخير لتقبل مواد لهذا العدد الخاص، باليوم العاشر من شهر يوليو .

وبين رسائل أدباء الأقالييم (وعبراً للتسليم بهذا المصطلح) رسائل حملت أكثر من قصة، بل وتصل إلى عشر قصص لتأدب واحد ورسائل حملت ما أسمى بقصة، وهى لا تزيد على خمسة سطور، ورسائل حملت قصصاً هى نسخ شائنة بالكربون من قصص الآخرين، وقصصاً بالعشرات، قراءتها مضيفة لوقت التحرير، وإصلاح أمر محال من المحالات .
الألف .

والصورة العامة ، صورة انطباعية تماماً ، وأعترف (وشفيعي فيها، هو قدر من الخبرة بالقص، والمعرفة بالمستوى القصصى العام، في حياتنا الثقافية و بأعلام القص) هي أن مقادير التأليم، لا يعانون فقط من الوهن اللغوي، والادبي معاً (ولا أقول والموهبة والتمرس أيضاً) فهم يعانون أيضاً من هبوط مستوى ما يقرأونه من قص، وتوقف مستوى هذه القراءات، عند حدود المطبوعات المتسرعة الضعيفة في مدن مصر بل وفي القاهرة أيضاً، وفقدوا للتواصل مع القصص الجيدة، القصيرة والطويلة، في مصر، وفي العالم العربي، وفي الأدب العالمي المترجم. وربما يرجع هذا التقصير، إلى أسباب اقتصادية، لا دخل لأحد بها، وديماً يرجع إلى عدم اهتمام هؤلاء الشاكرين اهتماماً حقيقياً بمزيد من التأهيل لأنفسهم قراءة، وترسأ، وصبراً، طلباً للتجويد، وتقديم الجديد. فالإبداع ليس اجتراحاً، إنه، في البدء وفي الختام، هوية، وهوية شخصية مقدسة. ولا فقد طالب هذا الطريق، كل قدرة وطاقة، على الإبداع الحقيقي، ووقع في عيب التقليد، وأوهام الشهرة والمجد،

ونشر اسم مطبوع، قد يكون له أكثر من شبيه في دليل الناشر، بل في مدينة . وتلك نقطة جوهرية أخرى .

إن الكاتب الجيد، والقص خاصة من بين الكتاب، عليه أن يجرب الحياة، ويعايشها، ويعاينها ادبياً، وأن يتعرف إلى نبضها، وفكرها، حتى يمكنه أن يقدم قصاً ما، رفيع المستوى عن هذه الحياة، لكن يبدو أن النشر، مع الاسم، قد صار غاية لذاته، وأسهم فيه للأسف. هذا الفراغ اليومي، الشاسع، والفسيح، على صفحات الصحف اليومية السيارة، وهذا الخوف الذي راح يشكل ضغطاً على المشرفين على مجلاتنا الأدبية، ويشقى ألوان الهجوم والادعاءات .

وأرجو ألا تمس هذه الملاحظات كرامة لأحد من أدباء مصر الحقيقيين منهم وغير الحقيقيين، أو تضعف من ثقة أحد بنفسه، وطموحه الحالم لنفسه، فهما حق له مثل حق الحياة، وليس كاتب هذه السطور بقاشر، وليست مجلة «إبداع» بخاتمة مطاف . وأسوف تظل مجلة «إبداع»، متبرأ مفتوحاً لكل موهبة، ترعس صاحبها بالإبداع، وارتنق إبداعه،

إلى مشارف الوعد، ومستوى الجودة . فقط، علينا أن نبدأ مع باتفاق، غير مكتوب، أن نصبر مع أنفسنا، وإبداعنا، وأن نصبر على رأى غيرنا. «وغريال» الزمن كفيل بحسم كل شيء، وكل خلاف، في الرأى، والتقدير والتقييم .

وبدت أن تتسع مساحة «أصدقاء إبداع» الآن، في هذا العدد، لتقييم هذه الكتابات القصصية التي لم ننشرها، مع وصل إلينا في الموعد المحدد، ولتقييم هذه الكتابات القصصية الأخرى التي وصلت إلينا بعد الموعد المحدد مرعاة لظروف الطبع، والالتزام بموعد الصدور، واختيار الصالح منها للنشر، حتى لو اقتضى منا بعض الجهد في المراجعة، لكننا نعد بقاء آخر مع هذه الكتابات، وتلك .

س . ف

في العدد القادم :

مع أصدقاء (إبداع) من الشعراء



التكوين الهرمى وكتابات للفنان طه حسين مروضات مدينة ٦ أكتوبر - تصوير ١ × ١ م ١٩٨٥

• مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المدىح



العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٣

المنهج في شخصية مصر

محمود أمين العالم

«نعميما» .. نمة مترجمة

إرناندو تيبث

ثلاث قصائد

محمد القيسى

آخر الروائيين المتأفزيين

ماهر شفيق فريد

أيضا في الليل .. نمة

عبد المنعم رمضان



إيران :

شعر الفقيه وشعر المنفى

إبراهيم الدسوقي شتا

لينارد جيفريز ونصر أبو زيد :

رجلان وقضية واحدة

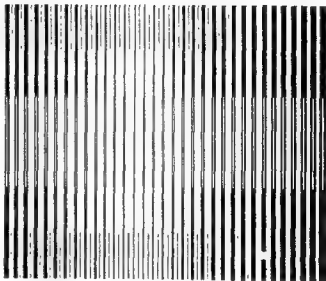
أحمد مرسى

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير
أحمد عبد المعطى حجازى



رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

نائب رئيس التحرير
سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفنى
نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويك ٧٥٠ قسا - قمار ٨ ريالاه قطرية - البحرين ٧٥٠ قسا - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ريالاه - السودان ٢٢٥
قرها - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهم - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ٨٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والقصة ١٠٠ سنت - لندن ١٥٠ پسا - نور بورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيتها مصريا شاملا البريد .
وتوسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : للبلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص
ب ٦٢٦ - تلغراف ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة - فاكس ٧٥٤٢٩٢ .

لندن : جنيه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

البداع

العدد العاشر • سبتمبر ١٩٩٩ م • محرم ١٤٢٠ هـ

هذا العدد

■ الفن التشكيلي :

جماليات الخط العربي
في أعمال الفنان عزت جمال الدين
نجوى شلى

■ ملف الإبداع خارج العاصمة : نصوص جديدة

١٢٥ هناء عبد الفلاح ، فؤاد حجازي ، محمد عريض عبد المال ،
محمد كامل شاهين ، درويش الأسيرطي ، محمد أحمد التوب ،
أحمد كامل شاهين ، عبد السلام المقنى ، أمل جمال ، سامح
الرجوى، فكري عبد السميع ، محمد ربيع هاشم

■ المقابلات :

صلاح عبد الصبور في ذكرى الثانية عشرة
جرجس شكرى ١٥١

■ المكتبة :

اللمسة الواقعية في وشم الشمس
شيس الدين مرسى ١٥٤
هاجر - كتاب المرأة - هل من ضرورة ؟
شجان يوسف ١٥٩

■ الرسائل :

قضية البرفسور نهارد جيلز
صورة أخرى للقضية نصر حامد أبو زيد ، دنيور،
١٦١ أحمد مرسى
الفارس الأزرق يواجه الأيدي السوداء ، فلورنسا ،
١٦٦ يحيى حجي
مهرجان المسرح السابع والأربعون ، أفينيون ، أجنشكا
١٧٠ تعقيب :
١٧٤ إصدارات جديدة :
١٧٥ أصدقاء إبداع :
١٧٦

المتصرون والتاريخ أحمد عبد الحملى حجازي ٤

■ الدراسات :

رباعية المستقل مراد وهبة ٨
شخصية مصر، منهج الكتاب ودلالته العامة
محمود أمين العالم ١٢
الشعر الفارسي في عشر سنوات
إبراهيم الدسوقي شتا ٣٢
وليم جولدنج آخر الروائيين الميتافيزيكيين
ماهر شفيق فريد ٧٤
ما يقال وما لا يقال في مؤتمر للفلسفة
أميرة حلمي مطر ٩٩

■ الشعر :

ثلاث قصائد محمد التقيمي ٢٢
أخيراً في اللؤلؤ عبد السلام رمضان ٥٨
المسودة من مملكة الماء فؤاد طمان ٩٠
تاسوعات صلاح الفلاني ١٠٣
قطر ، أعظم الماضي علي منصور ١١٨

■ القصة :

اشتريت نفسي كمال نقاش ٢٥
شلق ورجل عجوز أيضاً سعيد الكرابي ٣٢
في الظل والشمس محمود الورناني ٩٦
نعماً ..
قصة للكاتبة الكولومبي أناندوتيث ت. محمد إبراهيم مبره ١١٢
الأثواب المتورمة أحمد الزعبي ١٢٢

المتعصبون والتاريخ

المتعصبون يكرهون التاريخ. لأن التاريخ ليس زمناً واحداً ساكناً، بل اُزمنة متعددة تتقدم إلى الأمام في حركة دائمة. والتعدد مشكلة كبرى تواجه المتعصبين الذين يظنون أن الحقيقة كلها والفضيلة كلها محصورتان في زمن واحد. والتقدم مشكلة أكبر لأن التسليم به تسليم بأن الحاضر ربما كان أفضل من الماضي، وأن المستقبل ربما سيكون خيراً وأبقى.

والتاريخ من صنع البشر. والمتعصبون، يريدون تاريخاً جاهزاً يقدسونه تقديساً ويسلمون به تسليمياً، فلا يسائلونه، ولا يحاكمونه، ولا يبحثون في خفاياه، ولا يخرجون منه إلى سواء.

ولأنهم يرون الواقع بعكس ما يظنون فهم يتكرون الواقع ويطالبون بإلغاء التاريخ ومحو شواهد، أي بإلغاء الوعي بقوانين الحياة الإنسانية. من هنا نسجم عن محاولات

لتدمير الآثار، وعن مقالات في التنديد بكتب طه حسين في التاريخ الإسلامي وروايات
نجيب محفوظ المستوحاة من تاريخ الفراعنة!

مر القاضى أبو يعلى باثر قديم يهدم فأنشد منكراً :

مررت برسم في سبيل فراعنى
به رَجُلُ الأحجار تحت المعاولِ
تناولها عيلُ الذراع كأنما
رمى الدهرُ فيما بينهم حربَ وائلِ
انتلفها؟ شلت يمينك! خَلَّها
لمعتبر أو زائر أو مُسائلِ
منازلَ قوم حدثتنا حديثهم
ولم أر أحلى من حديث المنازلِ

الزمن لدى المتعصبين فردوس مفقود. كل ما سبقه جاهلية، وكل ما تلاه ضلال
وشتات، والحاضر إذن والمستقبل بحث عيشي عن هذا الفردوس، وتحرق مأساوى للعودة
إليه. فكلما صادفوا شاهداً يدل على زمن آخر دمروه أو شوهوه، وكلما رأوا كتاباً
يسفّه أحلامهم ويبدد أوهامهم أحرقوه . وهذه هى محتهم مع الثقافة ومحنة الثقافة
معهم .

الثقافة تكشف عن هذا التعدد الثرى الخلاق، وتطرح هذه الأسئلة المثيرة للقلق الحافزة على التفكير الدافعة إلى التغيير.

تقول لنا الثقافة إننا لسنا وحدنا في العالم، فقد خلقنا الله شعوباً وقبائل لتتعارف وتتصاور وتتفق وتختلف. ولسنا وحدنا في التاريخ فقد سبقنا آخرون وسوف يتلونا آخرون.

والثقافة تكشف لنا عن حريتنا. لأنها إذ تظهر لنا ثراء الحياة الإنسانية وجمالها الذى لا يقف عند صورة من الصور تدهشنا، وتستفز مواهبنا وتشهد ملكاتنا، وتطلعنا على ما فى كل جانب من مزايا وما فى كل صورة من جمال، وتعلمنا أن الحقيقة نسبية لامتطية، وأننا نعرف غداً ما لم تكن نعرفه بالأمس، وأن علينا إذن أن نتأمل ونذكر ونوازن ونختار، وبهذا نصنع التاريخ ونحفظ نوعنا بالتقدم نحو المستقبل، فإذا وقفنا عاجزين ورفضنا أن نختر غلبنا الزمن وسار بنا إلى الانقراض.

يقول عبد اللطيف البغدادي: « ينبغي للإنسان أن يقرأ التواريخ، وأن يطلع على السير وتجارب الأمم، فيصير بذلك كأنه فى عمره القصير قد أدرك الأمم الخالية وعاصبرهم وعاشرهم وعرف خيرهم وشرهم ».

الوعى إذن بالتاريخ وبالعالم هو شرط الاستمرار فى الحياة. والعزلة فى المكان أو فى الزمان أو فى كليهما خروج منهما معاً إلى حيث لا مكان ولا زمان. إلى الغيبوبة ومن الغيبوبة التى هى غياب فى الحضور إلى الغياب الكامل.

وفى العصور التى كنا نتمتع فيها بالوعى كنا نتمتع بالفضول الضرورى للمعرفة. كنا نرحل فى التاريخ، ونتتبع آثار الأمم، ونتوغل فى المجهول، ونبحث فى العجائب والغرائب.

يقول ابن الأثير في « الكامل » : « وجد المسلمون في معبد هندی حجراً منقوشاً دلت كتابته على أنه مبني منذ أربعين ألف سنة». ويعلق هادي العلوي في كتابه « المستطرف الجديد » على هذا الخبر قائلاً: « لاشك في وجود خطأ في تقدير عمر الحجر، لكن محاولة قراءته وفك رموزه هي من المحاولات المبكرة في التحقيق الأثاري ».

ليست مشكلتنا مع هؤلاء المتعصبين محصورة في موقفهم من كتاب بالذات. بل مشكلتنا معهم هي رفضهم للثقافة كلها ورفضهم منها كما تفزع الخفافيش من أي ضوء يخرق ظلمتها ويبدد سكينتها. مشكلتنا مع هؤلاء أنهم يريدون أن يسوقونا إلى الموت. وقد عقدنا العزم على مواصلة الحياة.



رباعية المستقبل

والأصولية الدينية ، والرأسمالية الطفيلية ، وانفجار السكان ، وتلوث البيئة .

وقد ورد في تقرير « نادى روما » الصادر عام ١٩٩١ أن عالم اليوم يمر بمرحلة الثورة الكوكبية الأولى ، وهي ثورة متميزة عن الثورة الزراعية ، والثورة الصناعية ؛ فى أنها تخطو من وضوح الرؤية ؛ إذ هى تموج بالحركات اللاعقلانية والتعصبية ؛ ولهذا فإن التفكير التقليدى ليس صالحاً لمواجهة هذه الحركات . ومن هنا تأتى ضرورة التفكير المبدع .

فما هو هذا التفكير المبدع ، أو فى إيجاز : ما الإبداع ؟

تعريفى للإبداع يستند إلى نشأة الحضارة الإنسانية . والرأى الشائع هنا أن الحضارة الإنسانية

المقصود بالرباعية : الكونية ، والكوكبية ، والاعتماد المتبادل ، والإبداع .

الكونية تعنى إمكان تكوين رؤية كونية علمية ، استناداً إلى الثورة العلمية والتكنولوجية . فبفضل هذه الثورة أمكن للإنسان أن يرى الكون من خلال الكون ، بفضل غزو الفضاء . وكان الكون قبل ذلك يرى من خلال الأرض . كما أمكن للإنسان أن يرى الأرض من خلال الكون ، فبدت له وكأنها وحدة بلا تقسيمات . الأمر الذى يلزم معه الاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم . ومن شأن هذا الاعتماد المتبادل أن يقضى إلى استحالة حل أية مشكلة إقليمية إلا فى الإطار العالمى ، واستحالة حل أية مشكلة عالمية فى الإطار الإقليمى . من أمثلة المشكلات الإقليمية : الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة اليوسنة والهرسك . ومن المشكلات العالمية : العنف ،

quo . ومن ثم فالمستقبل سابق على كل من الحاضر والماضي . ومعنى ذلك أن الإنسان يتحرك من المستقبل ، وليس من الماضي ، أى من رؤية مستقبلية ، وليس من رؤية ماضوية .

والسؤال إذن :

ما الذى يفضى إلى غياب الرؤية المستقبلية : أى ما الذى يفضى إلى توقف الإبداع ؟

استفنى بنشأة الحضارة الإنسانية مرة أخرى للجواب عن هذا السؤال .

فقد أدت ظاهرة فائض الطعام إلى نشأة المجتمع الذى يقوم بضبط هذه الظاهرة . ومن هنا ساد تعريف الإنسان بأنه حيوان اجتماعى . بيد أن هذا الضبط لم يكن ممكناً إلا بتأسيس « محرمات ثقافية » . غير أن هذه المحرمات قد أفضت إلى « كبت » الإبداع . ومن ثم بدأ التوتر بين الإنسان من حيث هو حيوان مبدع ، والإنسان من حيث هو حيوان اجتماعى . وتاريخ الحضارة الإنسانية شاهد على هذا التوتر الذى قد ينتهى بالمبدع إما إلى الإعدام كما حدث لسقراط ، وإما إلى السجن كما حدث لجليليو ، وإما إلى الحرق كما حدث لجيوردانو برونو ، وإما إلى النفي وحرق الكتب كما حدث لابن رشد ، وإما إلى مصادرة الكتاب كما حدث للشيخ على عبد الرازق وطه حسين ، ونجيب محفوظ . ولويس عوض .

وعلى الرغم من تنوع هذه النهايات للمبدعين إلا أنهم يشتركون فى سمة واحدة ، وهى اتهامهم بالهرطقة أو

يؤرخ نشأتها بعصر الزراعة ، وليس بعصر الصيد . وفى تقديرى أن سبب ذلك مردود إلى علاقة الإنسان مع الطبيعة فى كل من هذين العصرين . ففى عصر الصيد كانت هذه العلاقة افقية ، بمعنى تكيف الإنسان مع الطبيعة ، أى الخضوع لها . فعلى قدر ما تعطيه الطبيعة يحيا . وقد أعطته الطبيعة الحيوانات . فكان يصطاد ويذبح ليأكل . وقد استمرت هذه الحالة ما يقرب من أربعة ملايين ونصف مليون سنة . ثم حدثت « أزمة طعام » بسبب أن الحيوانات أصبحت نادرة لكثرة نهبها ، مع عدم استئناسها ، بالإضافة إلى تغير المناخ . فاضطرت الحيوانات المتبقية إلى الهجرة .

وللمخروج من أزمة الطعام غير الإنسان علاقته مع الطبيعة . فبعد أن كانت أفقية أصبحت رأسية ، بمعنى تكيف الطبيعة طبقاً لرغبات الإنسان بدلاً من تكيفه معها . وتكيف الطبيعة يعنى تغييرها . فابتدع الإنسان التكنيك الزراعى الذى سمح له بتغيير البيئة ، أى تحويلها إلى بيئة زراعية ، فنتج عن ذلك ما يعرف بفائض الطعام ، بديلاً عن ندرة الطعام ، الأمر الذى استلزم تخزين الفائض وتوزيعه فى الوقت المناسب .

يبين مما تقدم ، أنه إذا كانت الزراعة هى أساس الحضارة الإنسانية ، وإذا كان الإبداع هو أساس الزراعة ، لزم أن يكون الإبداع هو أساس الحضارة الإنسانية . ومن ثم يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان مبدع . ومن هنا فإن الإبداع فى تعريفى هو : قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع . وهذا التعريف يلزم منه نقد الوضع القائم Status quo . وليس فى الإمكان نقد هذا الواقع إلا فى ضوء وضع قائم Pro

وثورة الكمبيوتر . الأمر الذي أفضى إلى بزوغ ما يسمى **مجتمع المعرفة**، حيث العمال فيه هم **عمال المعرفة**، وليس **العمال المهرة** . في هذا الإطار تبرز ظاهرة **الخصخصة** . وفي غير هذا الإطار لا معنى للحديث عن **الخصخصة** . ومن هذه الزاوية لاتعد **الخصخصة** انعكاساً للرأسمالية الكلاسيكية ، ولكنها تعد انعكاساً للثورة الكوكبية . ومن ثم انعكاساً لغروب الدولة .

وفي إطار غروب الدولة نقسأل :

مَنْ هو القائد ؟

هل هو الشخصية الكارزمية ؟

للجواب عن هذا السؤال يلزم توضيح معنى . لفظ «كارزما» . هذا اللفظ Charisma مشتق من الفعل اليوناني Charezome ومن الاسم Charis . ويعنى : **النعمة** . أى أن الكارزما تعنى «**هبة النعمة**» . وبين أن هذا المعنى ديني الطابع، بين أن الكارزما لم تقف عند حد المعنى الديني ، بل تجاوزته إلى المعنى الاجتماعي ، والسياسي ، والفني ، وقد انشغل ماكس فيبر بتحليل الكارزما ، فارتأى أن نشأة القائد الكارزماي مردودة إلى بزوغ الحركات الثورية ذات الطابع الديني والأيدولوجي ، وعادة ما تكون سميتها «**أصولية**» ، الأمر الذي يدفعها إلى أن تصبح «**معتقداً شعولياً ثورياً**» ، ينشد التغيير الجذري للمجتمع . ومعنى ذلك أن هذه الحركات بقياداتها لا تنفصا في بيئة مستقرة . ومن ثم فالأزمة ضرورية : إذ إن الأزمة إرهابا لهذه الحركات

الكبرى ، واللفظان مترادفان ، وقد استُخدمت الجماهير لتأييد هذا الاتهام لأنها انسأقت وراء كبت الإبداع ، فاستسلمت للاتباع .

ثم جاءت الثورة العلمية والتكنولوجية ، ومعهما برزت ظاهرة الـ Mass وترجمتها الحرفية «**الكتلة**» ، ويصيرف «**الجماهير**» ، فنقل مجتمع جماهيري Mass- Society ، وثقافة جماهيرية Mass Culture ، ووسائل اتصال جماهيرية Mass- Communication ، ووسائل إعلام جماهيرية Mass- Media ، وإنسان جماهيري Mass- Man ، وإبداع جماهيري Mass- Creativity . ونجتنز من هذه المصطلحات مصطلح **إبداع جماهيري** ، ونقسأل عن معناه . إنه يعنى ، في رأيي ، سيطرة تعريف الإنسان بأنه **حيوان مبدع** ، والذي يدفعني إلى هذا القول هو أن التفخيرات الزائدة للثورة الكوكبية الأولى ، ليس في الإمكان إنجازها ، من غير إبداع جماهيري .

ومع بزوغ الإبداع الجماهيري يَتَرَبُّد دور الدولة لأن العلاقة بين الإبداع الجماهيري والدولة علاقة عكسية ، ومعنى ذلك أن أحدهما يبدل من الآخر . وهذا هو الفارق بين الثورة الزراعية والثورة الصناعية من جهة ، والثورة الكوكبية من جهة أخرى . في الثورتين الأولىين ، أجهزة الدولة هي الضابطة في إطار المحرمات الثقافية . أما في الثورة الكوكبية فلا شيء من هذا القبيل . فبيديل المحرمات الثقافية المعرفة ككلوة إنتاجية . ومن ثم تصبح عناصر الإنتاج أربعة بدلا من ثلاثة : الأرض ، ورأس المال ، والعمل ، والمعرفة ، وذلك بسبب ثورة المعلومات ،

الكارزمية أنها تعمل من أجل الجماهير . وكان توهمها مربوطاً إلى رفضها نقد لاعقلانية الجماهير ، حتى لا تخسرها ، ففشلت في تحريرها ، ومن ثم فشلت في إحداث التنمية ، فواجهت أزمة . ومع الأزمة برزت كـارزما ءأصوليةء تعطى مشروعية للاعقلانية ، الجماهير ، وتتقى بها عيادها فتكبت إبداع إنسان الجماهير ، بفضل ما تنطوى عليه هذه اللاعقلانية من مخرمات ثقافية ، فتدخل في صراع مع رباعية المستقبل .

وماذا عن مستقبل هذا الصراع ؟

إنه مرهون بنفى الرباعية للأصولية .

التي تدعو إلى إحياء معتقد قديم . ومن علامات الأزمة عجز النظام الاجتماعي عن إدارة الصراعات وحلها ، في ضوء علاقة المجتمع بذاته ، وفي علاقته بالمجتمعات الأخرى ، الأمر الذي يفضي إلى إحساس الإنسان باغترابه عن النظام وهنا يبرز القائد الكارزمي الذي يُنظر إليه على أنه حامل خصائص فائقة للطبيعة ، أو فائقة للبشر .

وقد ظهر هذا القائد الكارزمي في ثورات العالم الثالث في الستينيات من هذا القرن ، من أمثال : ناصر ، ونهرو ، وسوكارنو ، ونكروما و موبيوكتا ، وجوموكينياتا . وقد توهمت هذه القيادات



«شخصية مصر» لجمال حمدان منهج الكتاب ودلالته العامة

وإجابته في مشروعه ليست إجابة علمية نظرية فحسب. بل هي كذلك إجابة عملية تتضمن موقفاً ناقداً وإرادة واعية، تتوخى التغيير والتجديد. ولهذا قد تمتزج في كتاباته الدقة العلمية الموضوعية بالهم الاجتماعي والقومي والإنساني عامة، بل والذاتي كذلك، مما يعرض بعض كتاباته أحياناً لانتقادات منهجية، عدد من لا يستهترون في هذه الكتابات طابع المشروع الحضاري التغييري والشامل.

إن جمال حمدان، في تقديرى، لم يكتب كتاباً عن جغرافية مصر، وإنما كتب ملحمة عن شخصية مصر خاصة، والشخصية العربية عامة. وقد كتب هذا لل محاولة «تجديد العالم الأصيل» لهذه الشخصية تحديداً علمياً فحسب، وإنما لتأكيدهما وحمايتهما والدفاع عنها كذلك، في مواجهة محاولات التمييع والطمس والامتهان والايغراب، فخبلاً عن اقترانه لاختلاف الحلول لتلميذتها

جمال حمدان ليس مجرد عالم، مفكر، فيلسوف، مهموم بشئون وطنه المصرى وأمته العربية، وإنما هو، فخبلاً عن هذا، صاحب مشروع حضارى مصرى عربى متكامل شامل، وأعلى كثبت ذات يوم مستبائلاً: لماذا نتحدث عن مشروعات حضارية مختلفة لمفكرين عرب معاصرين سواء كانت مشروعات ليبرالية أو قومية، أو إسلامية، أو ماركسية ولا يأتى اسم جمال حمدان بين أصحاب هذه المشروعات، ولا يذكر مشروعه بينها. ففى تصورى أن جمال حمدان برغم الطابع العلمى الدقيق الغالب على كتاباته، بل بفضل هذا الطابع، يقدم مشروعاً حضارياً هو امتداد متطور لخلق لمشروع عصر النهضة. إنه امتداد متطور لخلق، مؤصل لتصيلاً علمياً عميقاً، لمحاولة الإجابة على سؤال الخصوصية القومية، سؤال الهوية المعلق، بل المجسهن: من أنا؟ لماذا تخلفت وتقدم غيرى؟



جمال حمدان

كذلك كتاب خير الدين التونسي : « أقوم المسالك »
الذى تكاد مقدمته أن تكون محاولة للسير على نهج
مقدمة ابن خلدون واستلهاهم بعض مناهجها
ومفاهيمها .

وإذا وإصلنا الطريق ، لوجدنا الأفاغاني يستفيد من
إبن خلدون في تعديل موقفه من نظرية التطور في
كتابات الأخيرة، ثم لوجدنا الشيخ محمد عبده يخوض
معركة حامية من أجل تدريس مقدمة ابن خلدون، كما
نتبين في كتابات شبلي شميل تأثراً واضحاً بمقدمة
ابن خلدون في العديد من مصطلحاته وأفكاره، وكذلك
الأمر بالنسبة لفرح انطون، وإن كانت اهتماماته أقرب
إلى ابن رشد، ثم نجد طه حسين يختار ابن خلدون
موضوعاً لرسائله للدكتوراه في باريس، ونجد الاهتمام
بإبن خلدون واستلهاحاته امتدأ طوال القرن، وبخاصة
في بداية السقطة القومية الجديدة في الأربعينيات
والخمسينيات والستينيات. ونتابع ذلك في كتابات
ساطع الحصري المفكر القومي، وعلى عبد الواحد
وافى العالم الجامعي، وعلى الوردى المفكر العراقي
الذى حاول أن يستلهم منهج ابن خلدون في دراسة
المجتمع العربي والمجتمعات العربية البدوية عامة، ثم تابع
ذلك في كتابات الجابري وعلى أواميل في المغرب،
وعبد الله الشريط ومزيان وبجفلول في الجزائر،
ومحمد الطالبي في تونس، ونصيف نصار،
ووضاح شرارة، ومهدى كامل، وعزير العظمة في
لبنان .. وآخرين.

إن العلاقة وثيقة بين فكر ابن خلدون والحركة
العربية النهضة والتنوير عامة، وهي قضية تحتاج في

وتطويرها ولعل هذا هو مصدر التداخل. في كتاباته، بين
الجانب الواقعي العلمي الموضوعي والجانب التقيمي
المرتبط بموقف فكري سياسى.

وهذا هو مادفعنى إلى القول بأن جمال حمدان
صاحب مشروع حضارى، لا مجرد صاحب دراسات
علمية، عن الإقليم المصرى والأقاليم العربية الأخرى، دون
أن يعنى هذا إغفال القيمة الكبيرة لهذا الجانب العلمى
المتخصص من دراساته. وهو ما يدفعنى كذلك إلى القول
بأن هذا المشروع الحمداى، هو امتداد علمى متطور
خلاق لمشروعات عصر النهضة المبهضة، فى ظروف
عصرنا الراهن. والواقع أننى ما تأملت هذا المشروع
الحمداى فى مجمله إلا وأقام فى ذهنى ارتباطاً حميماً
بينه وبين مقدمة ابن خلدون. والغريب أن هذا لا
يعندنى أبداً عن عصر النهضة نفسه، فأبن خلدون، فى
تقديرى، هو من أهم مصادر الوعى التنويرى فى عصر
النهضة ومشروعاتها بل وفى حركة التنوير عامة، برؤيته
العمرانية العقلانية الشاملة، التى تجسدها مقدمته، ولهذا
فالارتباط فى ذهنى بين مشروع جمال حمدان ومقدمة
ابن خلدون غير منفصل عن اعتبار هذا المشروع
امتداداً لمشروعات عصر النهضة فى واقعنا القومى
المعاصر.

ولعلنا نذكر، بغير شك، أن الطهطاوى هو أول من
طبع مقدمة ابن خلدون، وما أكثر ما نجد آثار هذه
المقدمة فى كتاباته وبخاصة فى كتابه : «مناهج الأدباب
المصرية فى مباحث الأداب العصرية». ولعلنا نذكر

والمعنوية عامة، تقنياً عقلانياً علمياً، فضلاً عن اكتشاف أشكال من الانفعال والتدخل بين هذه الظواهر جميعاً. هذا إلى جانب التشابه في بعض المفاهيم والأبواب العرفية. وقد أسوق مثلاً - أو أكثر على ذلك عندما نتنقل - وقد أن الأول - إلى قضية المنهج في مشروع جمال حمدان.

نكاد بادئ ذي بدء ألا نكون في حاجة إلى أن نضيف جديداً حول المنهج في كتابات أو في مشروع جمال حمدان، إلى ما يقوله هو نفسه.

جمال حمدان في أغلب ما يكتب نجده حريصاً على تحديد معالم منهجه وخطوات بحثه، وفي الجزء الأول من كتابه «شخصية مصر» في طبعته الأخيرة الموسعة، نجد عرضاً تفصيلياً لهذا المنهج، في البداية يحرص جمال حمدان على إبراز الطابع الإشكالي لمنهج دراسة الجغرافيا كعلم، فهذه العلم كما يقول هو الوصول من آلاف التفاصيل ودقائق الجزئيات وركام المعلومات إلى الكليات العامة، والمعادلات الضابطة، والقوانين الأساسية الحاكمة. ولكن الجغرافيا كما يقول علم بالخاص، لا بالعام، علم تصوري وليس علماً تقنياً «علم بالفرق المطلق» - على حد قوله - لا بالنمى المتكرر النسبي، وعلى هذا فليس ثمة قانون ممكن للإقليم الجغرافي، من حيث هو. على أن جمال حمدان سرعان ما يضيف: «إذا لم يكن من الممكن أن نحصل على المعادلة الشاملة الإحدادية الكاملة، فعلى الأقل على عدد من المعادلات الجزئية التي تعد مفتاح الإقليم وتخفّل روح المكان». ومعنى هذا ببساطة أنه لا سبيل للمنهج التجريبي أو المنهج

الحقيقة إلى دراسة خاصة، وإلّا مجال آخر غير هذا المجال. على أنّي حرصت على الإشارة إلى أن مشروع جمال حمدان هو امتداد متطوّر لخلاق لفكر عصر النهضة، وهو في هذا يكاد يلتقي بأكثر من سبب بمقدمة ابن خلدون. وإن كان اللقاء بالطبع على مستوى علمي مختلف يستفيد فيه جمال حمدان بمناهج جديدة للبحث، فضلاً عن أنه لقاء في ملاسبات وعالمية مختلفة كذلك، غير أننا نستطيع أن نتبين، على الأقل، بالمقارنة البرانية الشكلية، بين بنية مقدمة ابن خلدون، وبنية «شخصية مصر» لجمال حمدان. بعض أوجه التشابه، رغم اختلاف منهج المعالجة، بل واختلاف مجال البحث. فكما أن مقدمة ابن خلدون هي أكبر من أن تعد مجرد مقدمة في علم التاريخ، أو حتى مجرد مقدمة في علم الاجتماع، بل نكاد أن تكون إرساء لعلم جديد، يقوم على الرؤية العمرانية العقلانية الشاملة، التي تبدأ من الكلام في الجغرافيا الطبيعية وأقسام المعمور، وتمتد إلى أشد القضايا الاقتصادية والاجتماعية والثقافية تشابكاً وتعقيداً. فكذلك الأمر في «شخصية مصر» فهي لا تقتسب إلى ما يسمى بالجغرافيا التقليدية، وإنما ترتفع إلى رؤية عمرانية استراتيجية شاملة تبدأ من الواقع الجغرافي الطبيعي لتمتد فتشمل مختلف القضايا الإنسانية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. على أن الأمر لا يقف عند حدود هذه المظاهر البنوية البرانية في هذين الجذنين الفكريين الكبيرين، وإنما قد تتبين بعض أوجه التشابه في منهج الدراسة الداخلية بين كلا العملين. فكل العملين يحاولان تقنين مختلف الظواهر الطبيعية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية

شخصية مصر في التصميم، أن نتحرك من التخصيص إلى التعميم من الجزء إلى الكل، من أقاليم مصر إلى إقليم مصر». إن منهجه لا يتجاهل الوصف، أو التحليل؛ ولكنه لا يقف عندها، وإنما يرتفع منهما بالعملية الاستدلالية إلى الرؤية التركيبية الشاملة.

ولهذا يحدد خطوات المنهج على النحو التالي :

أولاً : تقويم البلدان بالمفهوم العربي القديم أى بمعنى الحصر والوصف والتقرير.

ثانياً : محاولة تقييم البلدان بمعنى الوزن والتقدير على أساس موضوعى علمى، ينتقل منه ثالثاً إلى التقويم بمعنى التغيير والتصحيح والتعديل.

وعلى هذا فالنظرة الكلية الشاملة عنده هى المدخل للمنهج المعرفى الأول لاكتشاف الحقيقة الكامنة والتعامل معها. وهكذا يأخذ فى دراسة التجانس الكلى العام بجوانبه المتنوعة فى مختلف الظواهر الطبيعية والبشرية، ويبدأ بالتجانس الطبقي فى الأرض والمناخ والتجانس المادى فى الزراعة والمحاصيل، والتجانس العمرانى فى توزيع السكان، ثم التجانس الحضارى فى القرى والمدن، ثم للتجانس البشرى فى السلالة والتكوين الجنس.

ومن التجانس يتقدم إلى الوحدة السياسية بكل مقوماتها ومكوناتها من وحدة إقليمية ووطنية ولغوية وبيئية ونفسية إلى غير ذلك، ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة بعض الظواهر العامة ذات الطابع التارىخى مثل السبق الحضارى والتخلف والطغيان الفرعونى، والثورة

الاستقرائى التقليدى إلى الوصول إلى نتائج علمية معممة فى مجال الجغرافيا كعلم. وبخلاصة الأمر هو الاستدلال النظرى بين الجزئيات وصولاً إلى ما هو كلى بينها، أى تنتقل من الوصف التفصيلي إلى ما يمكن أن يصوغ أو ينتج دلالة كلية. ولهذا يقول فى موضع آخر: «لن حق لنا أن نبغى فى دراستنا هذه تفاصيل التفاصيل وأدق الدقائق وجزئيات الجزئيات عن كل قطعة من أرض مصر، فحق علينا كذلك ألا نفرق فيها، أو نتوه أو نضيع، وإنما علينا أن نتجاوزها ونقفز منها وفوقها إلى أعلى الكليات وأعمّ العموميات فوصف المكان وحده لا يكفى». وإذا كان هذا الوصف هو حدود الجغرافيا التقليدية، فإن منهج جمال حمدان هو الخروج إلى ما وراء الوصف، أى الانتقال من وصف المكان إلى روح المكان وفلسفته على حد تعبيره. وهكذا إلى جانب النظرة التحليلية الميكروسكوبية، والجغرافيا المجهريّة ذلك أنه «لا غنى عن النظرة التركيبية التلسكوبية، والجغرافية الماكروسكوبية الواسعة الأفق...». إنه يدرك «أن الدراسة الإقليمية التحليلية أو الداخلية التى تقسم البلد إلى مناطق وأقاليم قد تثرى معرفتنا إثراء سخياً بالمعلومات الغزيرة الفياضة على كل وحدة منها، غير أنها قل أن تقبض على روح المكان، وعيقية البلد الكامنة فيها، وتمسك بها وتبسكها لنا بإحكام. إنها تشرح الإقليم، إلا أنها فى غمار ذلك تضحي بروح الإقليم. وإنما يتأتى ذلك كما يقول من النظرة الكلية لجموع الأقاليم الداخلة معاً فى إطار موحد شامل جامع ومعروف فلسفياً.. كما يقول: «إن الكل أكبر من مجموع أجزائه». ولهذا فعلينا لكى نقيس

التأريخية، بل لا تكون - في تقديرى - مجرد تفسير جغرافى للتاريخ السياسى المصرى، كما يقول جمال حمدان، بل تكون، ولكن بشكل عام دراسة فى فلسفة التاريخ كذلك، أو فلسفة المكان. كما يجب أن يؤكد دائماً، ولهذا نراه يشير فى ذلك إلى «ابن خلدون» و«مفتسكيو وكروتشى وشبنجلر وتوينبى وستفيد أحياناً من بعض أدواتهم المعرفية والمنهجية.

ولعل جوهر هذه المنهجية الكلية الحمدانية فى تقديرى هذه الثنائية المتداخلة بين الجغرافيا والتاريخ التى تتيح له القول بالرؤية التركيبية الشاملة، أو التجانس بين طرفى هذه الثنائية. ولهذا نراه فى أكثر من موضع فى كتابه يحرص على أن يؤكد أنه ليس ثمة حتم جغرافى، وإنما هو مجرد حتم جغرافى، وقد يؤكد أحياناً أخرى تفسيراً لبعض الظواهر أنه حتم إنسانى، إلا أننا فى واقع التطبيق سواء فى المجال الطبيعى أو الإنسانى قد نجد أحياناً جنوباً نحو الجغرافيا على حساب التاريخ، جنوباً إلى الطبيعة على حساب الفعل البشرى، وإن انعكست الآلة فى تطبيقات أخرى أو توازنت، ولنضرب بعض الأمثلة: يقول مثلاً: إن النيل يكاد يحكم تشكيل كل مظاهر العمران تقريباً وتوزيع المياه من حوله، ويضبط إيقاعها فى كثافة معينة، تقل بصورة عامة كلما بُعِدنا عنه شرقاً وغرباً. فكل شيء فى مصر - كما يقول - تقريباً يقل وزناً وقامة، وربما قيمة، كلما بعد عن النهر: توزيع السكان، كثافتهم، ومستوى أحياء المدن، تراثها، التوزيع الجغرافى للطبقات الاجتماعية (ص ٢١٠).

ونراه يؤكد كذلك فى موضع آخر أن طبوغرافية النهر هى التى ترسم طبوغرافية المجتمع، ويقول فى موضع

الاستراتيجية، والمرحلة الإمبراطورية فى تاريخ مصر، ثم دراسة التاريخ الطويل لتحولها إلى مستعمرية حتى الوضع الراهن للاستعمار الأوروبى. ثم يعرض للسياسة الاستراتيجية لمصر، وبنائها الحضارى العام، وأساسه الطبيعى المتمثل فى موضعها وموقعها، ثم ينتقل إلى دراسة الخريطة الاقتصادية لمصر فخرائطها الاجتماعية، ثم ينتقل إلى تحديد أبعادها الأربعة الأفريقية والآسيوية والتيلية والمتوسطية لينتقل بعد ذلك إلى دراسة طابعها العام من توسط واعتدال واستمرارية وانقطاع، لينتهى أخيراً إلى مصر والعرب.

وهكذا كما نرى، تصبح الظواهر التركيبية الكلية أساس الرؤية ومنطلق استخلاص النتائج. على أن هذه الرؤية المنهجية الكلية لا تتوفر فى الحقيقة إلا بالربط بين بعدين أساسيين هما: البعد الجغرافى الأفقى، والبعد التاريخى الرأسى. فهما متداخلان فى مختلف الظواهر الكلية المتجانسة التى أشرنا لها. فكل شيء سواء كان طبيعياً أو بشرياً مترزماً بزمان، كل شيء هو حدث تاريخى، أى حركة متشابهة فى الزمان. وهكذا يصبح التاريخ هو البعد الرابع للجغرافيا. فالتاريخ هو الجغرافيا المتحركة على حد قول جمال حمدان والجغرافيا هى التاريخ الثابت. وبهذين المستويين المتداخلين الأفقى والرأسى، تتحدد المعالم الأساسية الكلية لمختلف الظواهر الطبيعية والبشرية، وتتداخل كذلك مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإنسانية عامة.

والواقع أنه بهذا المنهج لا تصبح الدراسة مجرد دراسة فى الجغرافيا التاريخية أو الجغرافيا السياسية

والتوازن، في العلاقة بين الطبيعي والبشرى، هي تعبير عن تنوع في طبيعة هذه العلاقة واختلافها من ظاهرة إلى أخرى. فالذى لاشك فيه أن جمال حمدان ينكر بشكل واضح القول بالعمل الواحد المسيطر، وبخاصة العامل الجغرافى، فضلاً عن موقفه العلمى الذى يتضمن الدعوة الجهرية للحاسمة إلى التغيير والتصحيح الذى لا يستقيم مع القول بالاحتم الجغرافى، ومع هذا فقد نجد العامل الجغرافى يكاد يكون العامل السيد فى بعض الأحيان، على أن هذا الجدل المتصل المتوازن التجانس أحياناً، والمحتمل أحياناً أخرى فى العلاقة بين الطبيعي والبشرى، هو جزء من جدل سائد فى المنهجية المحدثات عامة. بين ثنائيات مضادة عديدة، تكاد تشكل جوهر عالمه المعرفى، وهى ثنائيات تسعى إلى رفع التضاد فيما بينها إلى مستوى ثالث، هو التجانس أو التركيب. وجمال حمدان يتبنى بهذا - كما يقول فى أكثر من موضع - المنهج الجدلى الهيجلى فى الانتقال من التقرير إلى النقيض، ثم إلى المركب المتجانس بينهما، إلا أن المركب المتجانس عند جمال حمدان هو شرة تفاعل وتتفاض متصلة، ويشد ويجذب بين طرفى ثنائياته. ولهذا يكاد التفاعل والتناقض أن يكون قانون الحركة الجغرافية - التاريخية فى الرؤية المعرفية المحدثات، وفى محاولته المنهجية لتحديد طبيعة الظواهر المختلفة.

ولعل أبرز هذه الثنائيات المتضادة التى تشكل عند جمال حمدان خصوصية شخصية مصر فى ثنائية الوضع والموقع. فالوضع هو البيئة بخصائصها الذاتية وحجمها ومواردها. إنها خاصية محلية داخلية. أما الموقع فهو - كما يقول جمال حمدان - فكرة هندسية غير

أخر: «من هذه البيئة الفيزيائية يتبلور العقد الاجتماعى بين الحاكم الذى يملك الماء والحكم الذى يستفيد منه». على أنه فى موضع آخر يختلف مع هذا قائلاً: «إن النيل لم يفرض العبودية السياسية فى مصر، ولكن الإقطاع اتخذ عذراً وحجة لأن البيئة الفيزيائية نظرياً تمهد للحياة الاشتراكية». أو يقول: «إن الطغيان كان انحرافاً اجتماعية من صنع الإقطاع لا النيل، ومن فعل الجغرافيا السياسية لا الطبيعة». وعلى العكس من ذلك نراه يقول فى موضع آخر: «إن أبرز ملامح الشخصية المصرية هى المركزية الصارمة طبيعياً وإدارياً، وهى صفة متوطنة لأنها قديمة قدم الأهرام مزمنة حتى اليوم. وترقد الطبيعية بوضوح خلف هذه الظاهرة». وما أكثر الأمثلة الأخرى التى تتراوح فيها الثنائية الجغرافية التاريخية، الطبيعية الإنسانية فى تشخيصه بين حكم وحسم، أو بين جنوح لطرف على الطرف الآخر أو إلى تجانس بينهما».

والواقع أنها قضية يتضمن تطبيقها التباساً موضوعياً داخلياً، ذلك أن الجغرافيا تشكل اللبثات على حين أن التاريخ يشكل التغيير. ولهذا كان طابع الاستمرارية الغالب على تاريخ مصر، كما يراه جمال حمدان، قد يدفع إلى الحكم أحياناً بسيادة الثبات الجغرافى، تحقيقاً للتجانس، رغم أن هذا الثبات نفسه قد تمتد جذوره إلى أسباب اجتماعية، وليست إلى مجرد أسباب جغرافية طبيعية بالضرورة. وفى تقديرى أن هذه الأحكام الملتبسة المتراوحة بين الحسم والاحتم والتجانس

متطورة، هو العلاقة أو العلاقات بين الموضوع، وما حوله من كيانات موضوعية أخرى. وشخصية مصر عند جمال حمدان تقوم أساساً على التفاعل بين الموضوع والموقع. قد يشير بشكل حاسم أحياناً إلى أن شخصية مصر تتحدد بالموقع لا بالموضع. وقد يشير أحياناً أخرى إلى أن قوة الموضع هي أساس قوة الموقع. ولا تناقض عنده في الحقيقة بين الإشارتين. ففي هذا التراوح يدخل التاريخ، أي العنصر الإنساني. على أن المحصلة النهائية - في ضوء منهجه العام - هي التفاعل بين الموقع والموضع سلباً أو إيجاباً، وليست الطبيعية المجانسة أو التوسطية لمصر، إلا ثمة التجانس والتوازن بين هذين الطرفين. ويختل التجانس في شخصيتها باختلال العلاقة بينهما. وتكاد هذه العلاقة تذكرني بعلاقة مقاربية في مفهوم من المفاهيم الإستمولوجية (المعرفية) عند ابن خلدون، هابن خلدون يؤكد أولاً أن لكل شيء طبيعة تخصه، أي لكل شيء خصوصيته الذاتية، على أنه في الوقت نفسه يؤكد أن حقيقة الشيء لا تقتصر على هذه الخصوصية الذاتية وحدها، وإنما تتحدد كذلك بعلاقته أو علاقاته، مع غيره من الخصوصيات الذاتية الأخرى، وهي علاقة لا تجري بمقتضى قانون الضرورة. وعلى هذا تكاد الحركة الطبيعية والبشرية في عالم ابن خلدون، تقوم على تفاوت الخصوصيات الذاتية وتفاعلها في علاقاتها بين بعضها البعض. وتكاد نتبين هذا المفهوم الإستمولوجي في العلاقة الثنائية، عند جمال حمدان. بين الموضع والموقع وإن كنا نتبينها كذلك في مختلف الثنائيات التي يحتشد بها العالم

الحمداني سواء في المجال الطبيعي أو البشري، وهي ثنائيات تكاد تفسر كل أسرار الحركة والظواهر والأوضاع المختلفة في هذين المجالين.

ومن هذه الثنائيات نذكر على سبيل المثال: ثنائية البر والبحر، السهل والجبل، المرعى والمزرعة، الرمل والطين، والاستبس والغابة، الوادي والصحراء، الانفصال والاتصال، الاستمرار والانقطاع، الانفتاح والانغلاق، الوجه والتوجه، الشد والجذب، العزلة والاحتكاك، المسافة والمساحة، الميكروسكوبية والماكروسكوبية، الأصالة والتحديث، الغرب الأوروبي والثقافة العربية الإسلامية إلى غير ذلك. ولو وقفنا عند أي ثنائية من هذه الثنائيات لبرزت أمامنا ظاهرة من الظواهر الكلية، سواء في المجال الطبيعي أو البشري، التي يسعى جمال حمدان لكشف أسرارها وأغوارها، واستنطاق دالاتها.

ولعلنا نجد هذه الثنائية، كمفهوم عام، كقسمة مائدة في الفكر العربي الحديث، وربما في فكرنا التراثي القديم كذلك، وإن اختلفت طبيعتها ودلالاتها. ولعل تعادلية توفيق الحكيم، والأزواج في فلسفة زكي نجيب محمود، والوسيلة عند عبد الحميد إبراهيم وعند بعض المفكرين الإسلاميين المعاصرين، أن تكون من أبرز التعبيرات عن هذه الثنائية في الفكر العربي المعاصر، وإن كان لها تجلياتها في مجالات أخرى كالآداب، وربما في السياسة والاقتصاد كذلك. وهي ثنائية تتطلع دائماً إلى التجانس والتوازن بين طرفيها، مما قد يفضي في كثير من الأحيان إلى غلبة طابع التوفيقية الفكرية، وتبقى طابع الصراع، أو طابع التجاوز الإبداعي، وقد تخلو بعض

الثابت المتجانسة عند جمال حمدان من هذا الطابع التوفيقي.

ولقد انعكست هذه الثنائيات الموضوعية، سواء في تجليها الطبيعي والبشري في لغة جمال حمدان، وفي بلاغته التعبيرية عامة، هذه البلاغة التي ترتفع إلى مستوى رفيع من الجمال من ناحية، والدقة من ناحية أخرى في وقت واحد، وهي في الحقيقة ليست بلاغة زخرفية كما قد يوحى مظهرها، بل هي بلاغة موضوعية لو صح التعبير، تكاد بما فيها من الوان البديع وما تتضمنه من مفارقات حادة، أن تكون تجسيدا لغويا دقيقا للواقع الموضوعي الذي تعبر عنه. ومن أبرز هذه الثنائيات اللغوية المضادة: النافورة والبالوعة، الضايف والضايف، الأصيل والدخيل، التمسيد والتنديد، الديمقراطية النيابية والديمقراطية الإنجابية إلى غير ذلك.

وإذا كانت هذه الثنائيات المتضادة هي أدوات لتقنين وتفسير حركة الظواهر الطبيعية والبشرية وتفاعلها فيما بينها في منهج جمال حمدان، والتي ينتقل بها من التصوير التجسدي لهذه الظواهر، إلى التصور النظري التجريدي، فإن منهجه يشتمل كذلك على آليات تفسيرية أخرى لإنتاج هذه الدلالة النظرية، وهي تستند إلى ثلاثة أشكال أساسية من العلل هي :

العلة الفاعلة، والعلة البنوية أو الصورية، والعلة الوظيفية أو الغائية. ويكاد بها يذكرنا بنظرية العلل الأربع عند أرسطو، وحسبي الإشارة للسرعة إلى بعض الأمثلة. فالطبيعة الفيضية لوادئ النيل لعلها أن تكون هي

أبرز للعة الفاعلة في حياة الوادئ. إنها علة فاعلة بامتياز. ولعل العلاقة بين الموضع والموقع فضلاً عن الشكل الطولي لاتجاه مجرى النيل من الجنوب إلى الشمال، أن تكون كذلك من أبرز تجليات العلة البنوية أو الصورية.

إن بنية العلاقات هنا بنية مؤثرة فاعلة، وما أكثر الأمثلة على العلة الوظيفية والغائية في آليات التفسير عند جمال حمدان، ولعل اكتفى بالإشارة إلى السلطة المركزية باعتبارها علة وظيفية غائية فرضتها ضرورة لتنظيم الري في المجتمع الهيدرولوجي، فالسلطة لم تبدأ لتحقيق التنظيم في هذا المجتمع، وإنما فرضتها ضرورة التنظيم. وقد أشير في النهاية إلى التلال والكتبان الرملية في نهاية الدلتا التي تتناثر مع سهل الدلتا الخصب؛ ولكنها في هذا الشمال الأقصى تعد تضاريس الدلتا الطبيعية كحافظ متواضع يحمي أرض الدلتا من خطر النفرة والتآكل. إنها خط الدفاع الأخير، كما يقول جمال حمدان : إن وجودها يفسره وظيفتها أو ما تحققه من غاية.

هذه في تقديري بعض المعالم الأساسية لمنهج جمال حمدان في دراساته عامة؛ دراسته لشخصية مصر بوجه خاص. عرضنا بها ثلاثة محاور منهجية هي: محور الرؤية الكلية التي يتداخل فيها الجانب الجغرافي بالجانب التاريخي، ثم محور التفاعل بين الثنائيات المتضادة سلباً أو إيجاباً، ثم محور التغيير بالعلل المادية والبنوية والفاعلية، إلا أن المنهج الحمداني لا يقتصر كما ذكرنا في البداية وكما حدد جمال حمدان في خطواته المنهجية الثلاث، على الوصف، والتقنين النظري،

والتقييم، وإنما يمتد كذلك إلى ضرورة الفعل من أجل الإصلاح والتعبير، فليست دراساته إلا قاعدة عملية صلبة، ومدخلاً علمياً موضوعياً، لهذا الإصلاح والتغيير.

وهذه هي الدلالة العامة لعمله العلمي. ولهذا فهو يختتم عمله الكبير « شخصية مصر » بموقف نقدي حاسم من بعض الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية مثل: الصلح مع إسرائيل، والانفتاح الاقتصادي، والتبعية للرأسمالية العالمية، وفقدان الديمقراطية، واستمرار الطغيان الفرعوني، والمركزية البيروقراطية إلى غير ذلك، بل يتطلع إلى حدث عظيم يرفع مصر رجباً، ويخرجها من مأزقتها التاريخي الوجودي، ومن دوامة الصغار والهوان، والأزمات التراكمية المعيبة التي فرضت عليها كما يقول.

ولهذا كذلك، فهو يختتم كتابه بما يشبه للخطة الشاملة للتغيير في مختلف المجالات المصرية، الزراعية، الصناعية، والإنتاجية عامة. وإن كان يركز أساساً على ضرورة التغيير الجذري في العقلية والشخصية المصرية، ويرى في هذا - على حد قوله - الشرط المسبق لتغيير شخصية مصر، وكيان مصر، ومستقبل مصر (ص ٥٤٨).

ولعل هذا هو ما دفعني إلى القول في البداية إلى أن دراسات جمال حمدان برغم علميتها ويفضل هذه العلمية تعد مشروعاً نهضوياً حضارياً، أكثر مما هي مجرد دراسة علمية، ولهذا فمن واجبي العلمي والوطني

والقومي ككلمة أخيرة، أن نحسن الإنصات إلى هذا المشروع الحضاري الذي تركه لنا جمال حمدان، وأن نحسن استيعاب دلالاته الموضوعية والنقدية، ودعوته التغييرية، وأن نعمل على الإضافة إليها إبداعاً فكرياً، وإنجازاً عملياً. وما أبعد هذا الواجب الضروري للتحرك عما يدور - للأسف - في بعض وسائلنا الإعلامية من محاولة لتحويل القيمة الكبيرة لجمال حمدان إلى مجرد أغنية عاطفية مسطحة في حب مصر، مثل بقية أغانيها الوطنية المسطحة السائدة. وبهذا تكاد هذه الوسائل الإعلامية - بوغى أو بغير بوغى - أن تلمس روح الوعي والعقلانية والاستنارة والنقد وإرادة التغيير التي تمثلها حياة جمال حمدان كما تمثلها كتاباته التي تركها لنا. نعم... لقد كان جمال حمدان عاشقاً كبيراً لمصر، ولكن عشقه كان نابعاً من وعيه بالحقيقة وكان متجلياً في جسارته الفكرية وتقانيه وتجرده في سبيل التوعية العقلانية النقدية التاريخية بها والدفاع عنها لحد الحرمان من الحياة، بل والاستشهاد.

تحية للذكرى المضيئة للمهمة أبداً للعزیز جمال حمدان، إنساناً نادرًا، ومواطنًا مسؤولًا، ومتفانيًا ملتزمًا مبدعًا، وصاحب رؤية حضارية شاملة.

وتحية لقسم الجغرافيا - جامعة القاهرة - الذي تخرج فيه جمال حمدان.

وتحية لشعبنا المصري العظيم الذي أنجبه.



ثلاث قصائد

نقش سومري

يَسْقُطُ الظِّلُّ عَلَى وَاجِهَةِ الْفَنْدَقِ

فِيهَا امْرَأَةُ الْفَضَّةِ

تَرْعَى زَهْرَةَ النَّسِيانِ أَوْ

تَجْرَحُ خُدَّ الرِّيحِ ،

لَا تَحْظَى بِضَوْءٍ أَوْ سَبَبٍ

كَذَبَ الْوَرْدُ عَلَيْهَا مَرَّةً

ثُمَّ كَذَبَ

وَهِيَ تَسْتَرْسِلُ عِنْدَ الْبَابِ نَقْشاً سُومَرِيّاً

يَاسْمِيناً أَبْيَضَ الرُّوحِ

نَشِيجاً صَافِياً يُتَلَى

وَنَايَاتِ قَصَبٍ
بَيْنَمَا زَاثُرُهَا الْيَوْمَى مِنْ يَوْمَيْنِ
لَمْ يَظْهَرْ عَلَى الشَّارِعِ
لَمْ يَفْرُدْ لَهَا
مِنْ شَرْفَةِ فِي الطَّابَقِ السَّادِسِ مِنْدِيلًا
وَلَا تَعْرِفُ أَيَّانَ ذَهَبُ

نقش لوركا

وَلَا جِيرَانٌ لِي كَالْبَحْرِ ، لَا جِيرَانٌ لِي
يَنْقَاسِمُونَ مَعِيَ الضَّحَى
ظَلُّ عَلَى الطَّرِيقَاتِ فَوَاحٍ
وَفَضَّتُهُمْ إِلَى النِّسْيَانِ
هَلْ أَسْمَعِي إِلَيْ
وَأَقْتَفِي فِي الْعَازِفِينَ رَنِينَ قَلْبِي !
لَا ضَيُوفٌ إِلَى الشُّوَارِعِ ، أَوْ
مَقَاهِي لِلْبُكَاءِ الدَّاخِلِ
وَلَا حُدَاةٌ يَشْبِكُونَ اللَّيْلَ بِالْإِنْشَادِ
هَلْ صَدَّاتْ عَلَى الْأَوْتَارِ أَغْنِيَةُ الْمَرِيضِ
أَنَا الْمَرِيضُ أَنَا

فَوَا اسْفَاهُ لَمْ تَعُدِ الْمَدِينَةُ لِلْهَوَاءِ

وَلَمْ يَعُدْ عَجَرٌ

يُضْيِئُونَ اللَّالِيءَ ، أَوْ

يُشْيِعُونَ السَّلَاسَةَ فِي الْحَرِيرِ ،

وَأُخُوْتِي مَا تَوَا !

يوم من النثر

جَلُّوْ مِنْ الْخَطَرَاتِ ، خَلُوْ مِنْ رَيْنِ نَشِيدِهَا الْيَوْمِ

خَلُوْ مِنْ نَبِيذِ اللَّهِ تَسْكِبُهُ عَلَى الْأَشْيَاءِ

خَلُوْ مِنْ يَدِيهَا

تَعْرِفَانِ الرِّيحَ فِي الْأَسْلَافِ ، أَوْ

تَتَحَاوِرَانِ مَعَ الظَّهِيرَةِ وَالْإِجَاصِ

فَكَيْفَ تَدْفَعُ عَنْكَ عِبَاءَ السَّبْتِ يَوْمًا كَامِلًا

يَوْمًا مِنَ النَّثْرِ الْبَطِيءِ

أَمَامَ أَيْقُونَاتِهَا الْأُولَى

وَقَدْ أَسِرَ الْأَغَانِي !

كَيْفَ تُغْمِضُ دُونَ وَرْدِ غِيَابِهَا النَّامَى

عَلَى الطُّرُقَاتِ

ذَاكِرَةً

الْخُطَى !

نجوى شلبى



جماليات الخط العربى فى أعمال الفنان عزت جمال الدين بين الهندسية والتلقائية

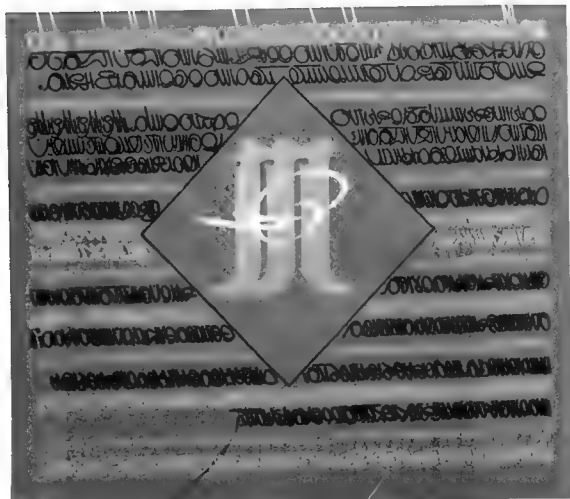
الفنان عزت جمال الدين يقدم لنا تجربة تشكيلية ، مقدراتها الاساسية هى لفظ الجلالة الله . وهى تجربة تنتمى إلى المدرسة الحروفية ، تلك المدرسة التى تستخدم حروف الكلمات العربية ، مقروءة ومكتوبة ، كمفردات تشكيلية ، وهو اتجاه يطرح قضايا جمالية هامة ، تجب مناقشتها من حين إلى آخر للوقوف عند ما تفرزه من قيم جمالية .

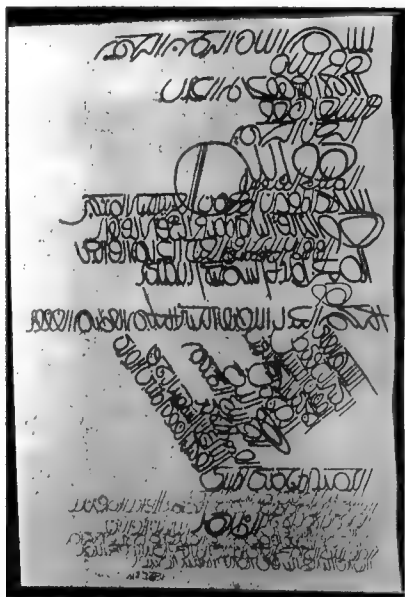
والفنان عزت جمال الدين يجمع فى فنه بين : الحروفية التلقائية ، والحروفية الهندسية، وكلاهما يتجانس بنائيا ، ويقدر كبير ، مع تصميم عمله الفنى ، وهو يستخدم ، على السطح مجموعة من التبادلات بين السالب والموجب ، والأفقى والرأسى ، لكنه فى بعض اعماله ينهج منهجا « جرافيكيا » داخل تصميماته ورؤيته ذات الطابع الهندسى

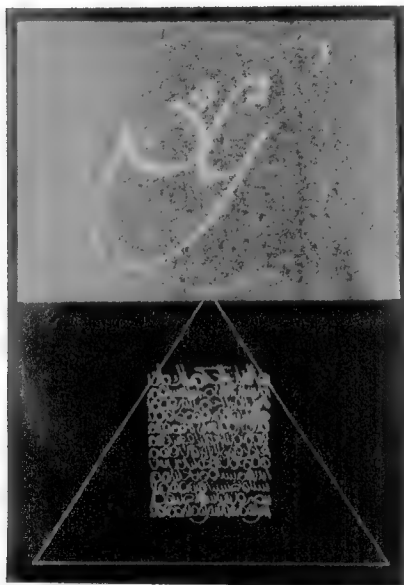
الصارم ، والتي اعتمد عليها القنّان في كتابة « لا إله إلا الله محمد رسول الله » في أسفل اللوحة . وجعل الحروف تمتد إلى أعلى الحيز المساحي ونهايته . وهو عمل يعطى بناءه الفني عددا من دلالات السمو والجلال .

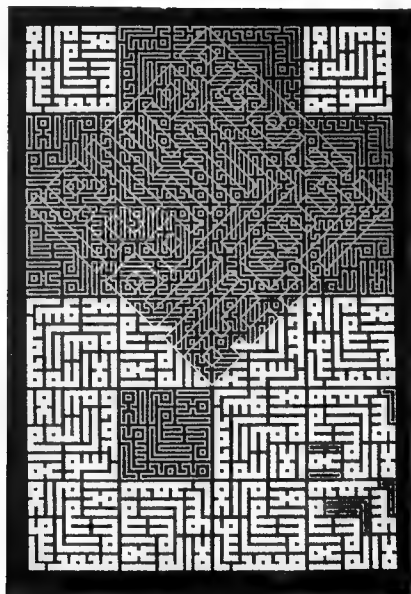
ولقد قدم لنا الفنان عزّت جمال الدين أعمالا تكشف عن خبرة طويلة في مجال الطباعة والتصوير ، وتشير إلى مشوار شاق من البحث والدراسة في تراثنا الإسلامي من خلال الحروف العربية ، مع تقنية عالية في كيفية إخراجها بأشكال بديعة ، تحمل في طياتها الصفات الفنية المتميزة للفنان ، وهو في هذا الإخراج يعتمد على رصيد وفير من جماليات الحرف العربي في المساحة والكتلة معا وفي علاقته بالخط المرسوم ، سواء كان قاتما أو ناصعا ، وكلها تتفاعل في جو صوفي بديع ، يثير في النفس كل مقومات البيئة الجمالية الإسلامية . وتتحقق هذه الإشارة عبر العلاقات اللونية المختلفة ، والهالات الدقيقة المرهفة ، حول أشكال الحروف ، وحركة هذه الأشكال ، التي تكاد تكون رموزا خاصة ، داخل مفردات متميزة ، تشكل نسيجاً بنائيا شديد الخصوصية والتميز في أعمال عزّت جمال الدين الفنية .

وللفنان عزّت جمال الدين لوحات أخرى في مجال الحفر والطباعة . تكشف لنا هي الأخرى عن مدى خبرته في هذا المجال ، وعن رؤيته الخاصة في تقنيات الطباعة الفنية : تصميمًا وإبداعًا .

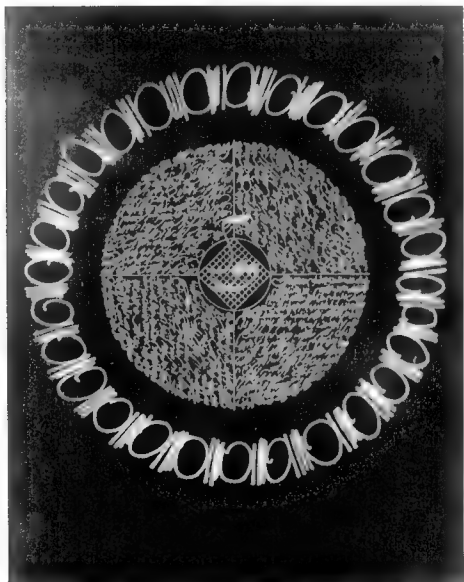




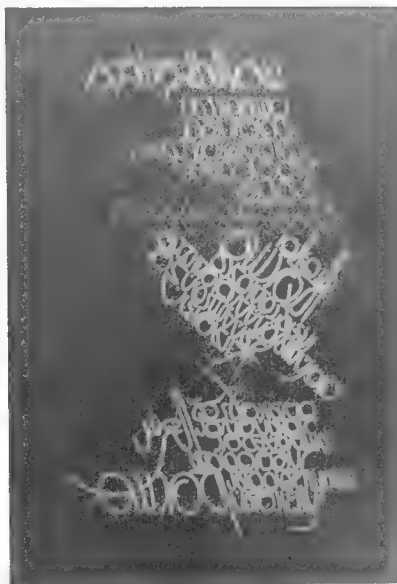






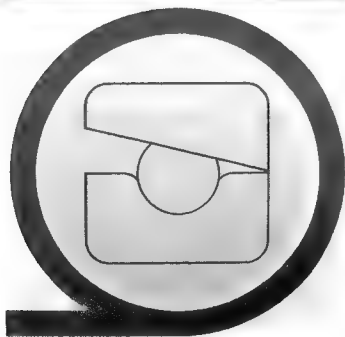






Handwritten signature: *W. J. ...*

[Handwritten signature]



اشترت نفسى



تسلمت العالم وأنا صبى يافع . وإخذت على عاتقى مهمة تغييره ، فلماذا لا يعيش الناس فى عالم أفضل . أخلصهم من رذائله لكى تسود الحياة الرغدة الفاضلة ، أليس هذا مناسبا وجميلا .

لعبت العابى فى البدايات الاولى . اقتنيت الكتب الممنوعة ، والتفسيرات غير المشروعة . والانضمام للجمعيات والمنظمات ، والسير فى الطرقات ، وتخلل الأمر اللعب مع خادمة رفضتني ، وأخرى علمتني اللعب على أصوله ، ونجحت مع أخريات النجاح المحدود المعروف .

مضت الدنيا بى سنوات من الحماس والإرهاق والبدايات والنهايات وسرت فى كافة الطرق ، وبعد ذلك وقفت حائرا فى المفترق .

قبل أن أغادر الثلاثين عاما اتخذت قرارى ، نفضت يدى من العالم بعد أن مللت وفشلت فى تغييره ، نفضت يدى من الكرة الأرضية ووضعته جانب الحيط ، وسرت قُدما فيما لم أخلق له - مدرس لغة إنجليزية بعد سنوات طويلة من دراسة أعمال زملائى شكسبير وبرنارد شو وبيرون وشيلى وكل الآخرين من رجال المنطق والفلسفة وكافة ترهات الحياة الإنسانية .

تزوجت وأنجبت طفلتين وحصلت على منزل متواضع أحيا فيه مع أسرتى الصغيرة . زوجتى سُمية تتمتع بصفات عادية ولكنها مثلها مثل غيرها لها جوانبها السلبية الكثيفة .

فهى ليست نقيضى بالضبط ولكنها مختلفة اختلافاً كبيراً عني ، فمثلا هى تهتم بالتفصيلات ، والحياة العملية والطموح النهم الفاضى ، وتتمتع بحيرة خارقة ، ونشاط مكثف، حدة مستمرة ، واصطدام بكل شىء ، بالأطفال والباعة المتجولين والبواب والخادمة وأقاربى وأصدقائى وكل من يقترب من ملعياها .

طبيعى مختلفة، فانا متأمل بطيء الاستجابة ، أحب أن ينسجم إيقاع الحياة مع إيقاعى الخاص ومزاجى وببطء ، أدرس للعيال اللغة - و اللغة بناء عقلى - وأناقش بهدوء تلاميذى ، وأشرح أشعار شكسبير بتأن وتأمل ، ولاتهم العجلة ولا الاستعجال أو الحدة فى هذه الأمور ، فالحياة تواصل دورانها بصرف النظر عن الذين يتأملون هذا الدوران وما فى طياته .

هذه معركتى وقدرى منذ اللحظات الأولى مع زوجتى سمية ، ولا مفر من الاعتراف أن زواجى ليس موفقا ، ولا أدري لو كنت تزوجت زوجة هادئة عاقلة مثلى هل كانت حياتى ستصبح أفضل ، أشك فى الحقيقة فى كل هذا ، الهدوء والانسياب داخل الحياة الزوجية قد يكون مريحا ولكنه بشع أيضا .

يصيبني هدوء الزوجة بالملل والرتابة التى تقتلنى ، وتدمرنى عصبية زوجتى وحدتها ، ويصبح تحقيق التوافق ترفا و لتفلسف مثلى عليه أن يعين أو يتنازل عن أشياء كثيرة، ويصبح الطموح أن تسير الحياة ، بل أن يبدأ اليوم ويمضى قدر الإمكان متفاديا المشاكل لأحمى خلايا مخى ورأسى وأعصابى من الاضمحلال .

ويمضى الأمر فى مجال عملى أيضا طبقاً للمفهوى الخاص بالحياة، تفاديت بعد البدايات الصاخبة الاصطدام بالنظار والمدرسين الأوائل والمفتشين وغيرهم ، وتفاديت أيضا الطلبة المشاغبين الذين يهون العنف والصدام وتأكيد الذات على حسابى .

تركت نهائيا اختيار الجدول والفصول التى أدرس لتلاميذها ، تركت كل هذا للقدر وإصراعات زملائى الذين يتقاتلون على التدريس لسنوات الثانوية العامة بهدف الحصول على الدروس الخصوصية والرزق الوفير .

عزفت عن هذا كله لأنه قتال لا يناسبنى ؛ ولأن أهدافه ليست متوافقة تماما مع تركيبتى ولعشرات الأسباب الأخرى العميقة والثقافة التى لا مجال لسردها .

لكن هذا كله لم تتركه سمية يمضى دائما .

.. أنت بتشتغل مدرس من ١٦ سنة ، وداخل على الأربعين ، إمتى حتاخذ فصول الثانوية العامة ، إمتى حنعيش بأد !

.. يا ستي المسألة مش فى إيدى .

.. يا أختى انتحرر شوية ، بطل السلبيه بتاعتك دى ، كلم الناظر ، اعزم المدرس الأول أو وكيل المدرسة ، إعمل أى حاجة .. إنت إيه ؟!

.. العملية معقدة وليست سهلة يا سمية ، فيها هدايا ورشاوى ويلاوى وسلك أنا مش قدها .

.. ده مركز حتى بين زملائك يتهم .. عيب يا أختى .

.. ولا يتهم ولا حاجة ، كلنا مدرسين إنجليزى ، وكلنا بندرس ثانوى ومفيش مشكلة .

.. عاوز تقوللى إن اللي بيكسب عشرة آلاف جنيه فى السنة يتساوى مع اللي ما بيكسبش غير مرتبه .

ويمضى الجدل طويلا ومتفرعا ، وفى طياته تقييم مهين لى ، يصل إلى أننى خائب ومضحوك على ، وغيرى الذين هم مثلى وأقل منى (فى تقييم زوجتى) أفضل حظا ، وتشترك خطوط المناقشات حتى تصل إلى أسرتى التى هى كلها من طرازى ، عيلة خايبة ، لم يبرز منهم تاجر أو مليونير أولواء فى الشرطة أو وزير أو أى نقوات مهمة .. وأحيانا يصل الأمر إلى إهانات مباشرة جارحة وقاسية .

* * *

ورثت منذ آلاف السنين الخوف من الفضيحة ، فانا لا ارتشى خوفا من الفضيحة ، ولا تشاجر مع أحد خوفا من تمزيق هدىمى أو قد ينالنى الخصم بغتة ويضربنى على قفاى فيتحول الأمر إلى فضيحة ، واكره أن أكون طرفا فى الأصوات العالية خشية أن تفسر تفسيرات ينتهى الأمر بها إلى الفضيحة ، واشترى نفسى دائما بالعزوف وحماية نفسى من الفضائح .

عندما نقلت إلى مدرسة العباسية الثانوية فوجئت بأن جميع زملائى لهم مكاتب خاصة بأدراج ومفاتيح وكراسى ، وأنا الجديد المنقول ليس لى مكتب ، قالوا لى ببساطة قدم طلبا للإدارة ، فقدمت طلبا

سكرتير المدرسة ، ولم يحدث شيء قالوا : اجر وراء ..

إذا كانت البديهيّات تحتاج للجرى والسعى إذن لن أجرى وراء أى شيء ، سأشتري نفسى من الجرى ، وتعالى بكره ولابد من تأشيرة الوكيل على الطلب وموافقة رئيس المخازن ، وموافقة الناظر وانتظار شهر حتى أحصل على مكتب ، فليذهب المكتب إلى الجحيم ويكفينى أن أجلس على طرف المنضدة الكبيرة وسط حجرة المدرسين ، أضع عليها أوراقى وأشياءى ولا شيء أكثر .

لو علمت سمية بالموقف لأشعلتها نارا وقلبت الدنيا رأسا على عقب وقد تآتى إلى المدرسة بنفسها وتناقش الناظر وتنفلت كعاداتها وتحدث الفضيحة ، قلت أشتري نفسى بالصمت وإخفاء الأمر عنها ، فالمسألة لم تصل إلى الجوهر ، فانا مدرس مثلى مثل زملائى ، أوصل عملى بأمانة وإتقان وسمعة حسنة ، أما حقوقى المهذبة فلتذهب إلى الجحيم ولكن بعيدا عن زوجتى العزيزة سمية .

بناتى مروة وعزة لا أعرف رايهما بالضبط ، الأولى فى العاشرة من عمرها ، والثانية فى الخامسة ، ولكنى المبح رايهما فى أننى أب طيب ، لا يعاقب ، لا يستخدم الحزم ، يتغاضى ، مطيع لكل رغباتهما الممكنة والى فى مقدورى تلبيةها ، نقيض أمهما التى تحاسبهما على كل صغيرة وكبيرة ، تضرب وتشتم وتعاقب ، والغريب فى الأمر وهذا جنون أننى لاحظ احترامهما وحبهما الشديد لأمهما ، أكثر من حبهما لى بل وتعاملاننى بظهر اليد ، ويأن موافقتى دائما مضمونة .. اليس هذا مثيراً وغير مفهوم، لكنه على أى حال محتمل، فهما فى النهاية تحياننى طبعاً .

اكتملت الصورة الآن تقريباً .. لكن الشيء الغامض الرهيب الذى انفجر هو الذى دفعنى للغوص فى داخلى والبحث عن إجابات ، ماذا جرى وحوكنى إلى نقيض ماكنته فى البداية ، ما الذى دمر أجزاء واستبقى أشياء وطمس الملامح البارزة المحددة وترك أشياء لا علاقة لها بى نهائياً .

ولماذا أخفى أسرارى بعد أن أفشيت كل مبررات حياتى ، وأضيف أننى أدركت بعد شهر الزواج الأولى ، أننى فى معركة لست كفوئاً لها ، أو سأظل طوال حياتى مشتبكا مع سمية إلى مالا نهاية ، بلا هدنة ولا توقف ، وطبعاً لفلسفتى التى اكتسحتها قررت أن أشتري نفسى .

فمنذ الصباح الباكر حتى نهاية اليوم وأنا أشتري نفسى ، فى الأتوبيس يناور الكمسارى ليحتفظ

ببقية الربع جنيه ، أتركه وأشتري نفسى ، وفى المدرسة تضاف إلى جدولى ويشكل دائم حصص أخرى
لزملاء غائبين ، أشتري نفسى بقبولها ، وأعود إلى منزلى لأواجه سمية .

- لماذا لم تسألنى عما حدث اليوم ؟

- ماذا حدث ؟

- لكنك لم تسأل لم تهتم .

- ها أنذا أسأل .

- يعنى لازم أطلع منك الكلام بالكماشة .

- ماذا حدث ؟

- لم تسأل عن أخبار الرجيم الذى بدأته منذ أسابيع وكأنه شىء لايهمك !

- إزاي ؟

- المشكلة هو عدم اكترائك بكل شىء ، الأطفال تتركهم ولاتهتم بمشاكلهم ، لم تذهب مرة واحدة إلى
مدرستهم وتتعرف على الناطرة ، كل شىء متروك لى ، الرجيم الخاص بى الذى أعانى منه لا يثير
اهتمامك ، فقط منكب على قراءة الصحف والكتب والكراريس .

- ماهو المطلوب منى؟

- لن أشحت المطلوب منك وكفاية باه ، العيشة أصبحت مرارا .. !

ويمضى الحوار وتشتد الحدة وفى الغالب أترك المنصة إلى مقاعد الجماهير وأستمع إلى ما فعلته
صديقتها نادية مع زوجها الدكتور حسام ، وترويض زوجها لها ، وكلام وحكايات ويمضى اليوم .

كنت قد أدركت منذ سنوات قليلة أن الحياة أصبحت شبه حياة ، شبح حياة ، والحقيقة أننى كفتت
منذ وقت طويل عن التفكير فى أمور حياتى ، أترك نفسى منساقا تدفعنى الحياة فى زحامها وأنحرف
بعيدا عن شواطئى ، وأقاوم قليلا وأشتري نفسى بعيداً عن الابتذال والدوشة ووجع الدماغ .

حتى جاء يوم الأحد الأسود ..

لسبب عجيب، اعتذرت عن العمل بقية اليوم الدراسى ، وعدت إلى منزلى قبل موعدى العادى بساعتين .

فتحت الباب، ووقفت فى الصلاة، ووقفت ابنتى مروة فى طريقى محذرة .. إوعى تدخل على ماما حجرة النوم - ليه ؟ معاه الأستاذ سيد مدرس الرياضة والرجيم ، أرجوك يا بابا ماتقولش إن إحنا قلناك أحسن ماما تدبجنا ديج ، قلت والأستاذ ده بيحى دايمًا ، قالت نعم ، مرتين فى الأسبوع ، وبذنه علينا مانهوبش ناحية أودة النوم ، وقالت أنه يظل ساعتين ثم يخرج .

الأمر واضح ورهيب وجنونى . وقفت مشلولًا ومرتبكًا ، الدم يغلى فى نصف رأسى، والنصف الآخر توقف عن العمل ، وتوقفت الدنيا عن الحركة، ومضت دقيقة، ماذا أفعل الآن وفورا - تركت المنزل فى الحال، قلت أفكر وأنا فى طريقى مبتعدًا عن المنزل .

هل وصل الأمر إلى الخيانة ، شئ قطيع وخرافى لم أضعه فى حسابى فى يوم من الأيام، والخيانة فى جوهرها إلقاء لى تماما، استهانة، استغفال ، تصغير ممزوج بالإلغاء والتحطيم . لا .

شكرت نفسى على قدرتى الفائقة فى مواجهة الموقف لحظتها ، تماسكت وتصرفت بهدوء وحكمة، أنا قادر قدرة هائلة على السيطرة على نفسى واكتشاف الموقف السليم ، غيرى كان يندفع ويهجم على غرفة النوم كالثور الهائج، ويكسر الباب، ويضبطهما متلبسين عاريين، وفضيحة بجلال، لكنى تصرفت بهدوء وبحكمة هائلة، وعلى مستوى عال من المسئولية، وب عقل وإع يقظ، وبمستوى رائع من النضج وضبط النفس : انسجبت بهدوء من الميدان كله، ولم أهدم بيتى على أطفالى، كانت حسبة تلقائية لم تستغرق ثوان . فقد دربت على حساب آلاف من المواقف طوال السنوات الطويلة الماضية ، وشعارى الدائم أن أشتري نفسى، لحظتها اشتريت نفسى ولكن هذه المرة بثمن غال، هل يصل الأمر إلى الخيانة، وخيانتى أنا، أنا المتفانى التاكر للذات الفاضل المطيع الخانع بمزاجه الشديد الطبية .. مهزلة وجنون، ولكنى تصرفت التصرف الوحيد السليم، ولتذهب سمية إلى الجحيم، واستعيد حياتى من جديد . أنا الكسبان .

واستعدت حياتى كلها .. بداياتى وما انتهى إليه أمرى ، وذهلت مما انتهت إليه الأمور ، أى خطأ ارتكبته - وهل أنا مخطئ أم مصيب .

أجلس الآن على طرف فراشى فى بيشيون فى وسط المدينة ، بجوارى حقيبة صغيرة بها أدوات الحلاقة فرشاة الأسنان بعض الكتب وملابس داخلية اشتريتها بعد أن غادرت المنزل .

اجلس وحيدا ! تأمل حياتى التى سردت بعض ملامحها ، واتصلت تليفونيا منذ ساعة بابنتى مروة
سألتها عن أحوالها وعن أختها وكيف تسير الأمور .

دق جرس التليفون ، رفعت السماعة، صعدت ، كانت زوجتى على الطرف الآخر :

- إيه يا أستاذ أخيرا ظهرت ، إنت هريان من البيت ليه ؟

- إنت مش عارفة عملتى إيه ؟

- عملت إيه يا مجنون

- العيال قالت ...

- ضحكة ساخرة ، العيال بتهز معاك ، بتضحك عليك ، شوية عيال بيقولوا أى كلام .. وحضرتك

صدقك طبعاً

- يعنى مش صحيح

- الله . حاسب على كلامك ، إنت عايز تتهمنى بالتهمة البشعة دى ، إنت مجنون . فوق لنفسك .

...

- حترجع إمتى

- والمدرس بتاع الرياضة والرجيم .

- وبعدين معاك باه .. فكرة طقت فى دماغ العيال لاعبوك بيها ، بطل تقول الحكاية دى تانى لو

سمحت ، مش عاوزة اسمعها تانى ، بلاش إهانات ، فاهم (بعدة) .

...

- حترجع إمتى ..العيال بتسأل عليك قلت لهم مسافر ، وقرابيك بيتكلموا فى التليفون .. إنت عايز تعمل

فضيحة والا إيه ...

- يعنى مش صحيح .

- بلاش الأفكار الصببانية دى يا مجنون .

~

تمددت على فراشى فى البنسيون وأشعلت سيجارة ..

الشعر الفارسي في عشر سنوات شعر الفقيه وشعر المنفى

الرومى^(١) عن الطغيان وعواقبه ، ووقفوا من الملوك موقف الناصح ، وحذروا من الثورة التي لا تبقى ولا تذر ، وهكذا كانت المنشورات الثورية تكتب شعراً : وكان هناك شعراء من أمثال اشرف الدين نسيم شمال وفرخى اليزدى وعارف القزوينى ، يكتبون شعراً أشد وطأة على الحاكم من وقع السلاح ، وكان أبو القاسم لاهوتى ينشر شعره ذا الخلفية الماركسية ، وبقاتل بالسلاح فى الوقت نفسه ، ويانظر وطنية ، وأشعار نارية ، كان الشعراء فى تلك الفترة بالمرصاد .. وهناك قصائد طويلة تشجب الاتفاق الودى بين الروس والإنجليز سنة ١٩٠٧ لتقسيم إيران^(٢) ، وهناك أشعار يضيق المجال عن ذكرها تبكى مصير إيران الضائعة فى صراع القوى العالية فى ذلك الوقت ، وهناك أشعار مكتوبة حول الحركات الثورية التى قامت فى الشمال ؛ بحيث يمكن عن طريق دواوين الشعراء الكبار أن نرصد الحركة الوطنية . فورة شعرية عظيمة جعلت « الشعر

أربع عشرة سنة تقريباً سررت على الثورة الإسلامية » فى إيران .. وقيام ثورة فى بلد يعتبر الأدب عاملاً بناءً فى حياته وليس مجرد تعبير عن هذه الحياة ؛ ويعتبر الشعر نفسه الحى الذى يتنفسه . لا شك يؤدى إلى تطورات ملموسة فى فن الشعر . وفى تاريخ إيران الأدبى فترات أثبت فيها الشعر أنه لسان الحياة الناطق .. وفى مطلع هذا القرن عندما انفجرت الثورة الدستورية (١٩٠٥ - ١٩١١) ، انقلبت الصحف إلى ما يسمى « تاريخ شعري » للحوادث . كان الشعراء جميعاً من أصحاب الصحف ، وغطيت ساحة الاتجاهات من الشعراء ؛ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ؛ وكان من الطبيعى جداً أن يستخدم الشعر سلاحاً فى معركة مستمرة لمدة ست سنوات بين شعب يعشق الكلمة وتنتشر فيه الأمية أيضاً ، كما تحدث شعرائه الكلاسيكيون « خاصة الشيرازيان العظميان : سعدى وحافظ ومولانا جلال الدين



صورة مصغرة للرسام الفارسي بهزاد في وقف غريكان باليسابون

هائلاً - وهناك شمع كان مضيئاً - انطفا ومات -
وعين ماء جفت - وعلى شفتي امرأة - قبله جفت -
لكن أيها الشعب - حذار - لكن أيها الشعب - أعلم
أن براعم غضبك ، تمزك ، ثورتك سوف تنفتح -
أعلم أنها سوف تنفتح سريعاً - ورائحة الورد
تُسكرنى .

ويقول نفس الشاعر متحدثاً عن سجنه الطويل :

« لسنوات .. مع انى كنت كطائر فى قفص -
كنت ارفرف بجناحي على اوج المدينة - ورايت
اناساً مغلولين - ورايت اناساً آخرين يجدلون من
القيود - مشنقة يشنق بها الغد - كنت اسمع على
اوج المدن - مع انى كنت طائراً حبيساً - اننى
الإنسان والحیوان - وكنت اسمع انغامهم » (٣) .

وعند احمد شاملو - ربيب حزب توده - نقل هذه
الخطرات بشكل ملحوظ اللهم إلا بعض المقامع
الاعتراضية خلال قصائد طويلة « ربما كنوع من
التوارى » لكن الشحنة الهائلة الموجودة فيها تغنى عن
اى شيء : « القواد العظام - رقصوا على المشانق -
مرأة الشمس الصغيرة - فى البحيرة المالحة -
تحطمت » او يقول : « من كل دم بنبت غصن اخضر
- ومن كل الدم ابتسامه .. لماذا ؟ - لان كل شهيد
شجرة » او يصور جو الاختناق قائلاً : « عصر
العمارات الضخمة الشاهقة - عصر قطعان الجوع
العظيمة - واشد انواع الصمت بعناً للرهبة -
عندما تذهب الرؤوس الإنسانية العظيمة - إلى
افواه الاقران » او يصور كل ما ينبغي أن يقال « ذات
مرة كانوا يشنقون رجلاً على البعد - ولا يجزئ
احد على أن يرفع راسه - جلسنا وبكىنا - ثم
خرجنا عن اجسادنا صارخين » (٤)

والشعب « كياناً واحداً .. يدفع الشعراء حياتهم فى
المعركة ، فمات اشرف الدين نسيم شمال فسى
مستشفى للمجانين ودفن فى مقبرة مجهولة ، واغتال
رضا شاه « ميرزاده عشقى » وضبط ثم فرخى
اليزدى فى السجن ومات ابو القاسم لاهوتى بعد
سنوات طويلة من المنفى فى الاتحاد السوفيتى . ولكن
هيهات أن يصمت الشعراء فى إيران . وحتى
نيمايوشيج رائد مدرسة الشعر الحر الذى نادى قائلاً
: « إن شعر الشاعر هو نفسه فحسب » لم يطبق هذا
القول كثيراً فغالباً ما يأخذ الشعب فى شعره نور
الشعر ويأخذ الشعر نور الشعب ، بل إن مجموعة
قصائده التى تعرف باسم طيور نيماء : طائر
الحق : وطائر الحزن .. وغيرهما من هذه القصائد
تعبّر عن روح مكبوتة وتمتوى على دفقة عاطفية تغنى عن
اى تعبير . تماماً مثل البومة العمياء لصانق
هدايت التى انفجر فيها يأسه من كل شيء وفورته على
كل شيء . ظلت ممنوعة من النشر فى إيران حتى
رحيل رضا خان بعد تنازله عن العرش سنة ١٩٤٢ :
لكن شعراء آخرين لم يستطيعوا الكتمان ، ولم يتحول
الشعر الثورى فى إيران إلى مجرد مخزون ينفذ عنه
التراب عند الأزمات والفترات والثورات . فبعكس النغمة
المثالية عند نيماء نجد اشعار إسماعيل شاهرودى «
أينده » الذى قدم له نيماء نفسه ، ربما لأنه وجد هذا
الشاب يقول صراحة ما لايجزئ هو على قوله إلا « مواربة
» ، فلقد نسى هذا الشاعر نفسه وذاب فى الآخرين
يقول فى إحدى قصائده :

« هناك زهرة ربما لتفتتح أبداً - وهناك جندي
يقاتل - ضد من ؟ - لايدرى - وهناك رجل يأتى من
طريق بعيدة - فى يده نبطة - نحو المدينة -

« أعطاني خنجراً .. وقال لى .. اذهب من الجادة إلى الصحراء .. ومن الصحراء إلى المدينة .. واقتل من ليس في قلبه .. صورتى .. واخل كل دار .. وقل لأهل كل بيت في المدينة عند الفجر .. عليهم جميعاً إلى أن ينقضى الزمان .. عليهم أن يذكروا اسمى المنور .. وأن يسجدوا لى بالقلب واللسان والعين واليد طوال الليل .. وفي كل دار .. وفي كل المدينة » ونفع رضا بزهاى أيضاً الثمن الذى رواه لنا فى كتابه المنشور بالإنجليزية « أكلة لحوم البشر المتوجون » .. هذه النعمة الإصادة وما يمكن أن تؤدى إليه من عواقب وخيمة جعلت بعض النقاد والشعراء المعاصرين يناهون بابتعاد الشعر عن هذه الموضوعات : يقول الشاعر يد الله رؤياتى : « باختصار ليس للشعر دخل بالعصر والزمان ، إنه لا ينقل ولا يعلم ، ولا يعطى شيئاً للأخلاق أو العلم أو المجتمع » . ويقول إسماعيل نوري : « إن الناس يَقومون الشعر بما ينطوى عليه من قيم اجتماعية وسياسية ، ونتيجة لهذا فإنهم فى أية جلسة شعرية يطلبون من الشاعر أن يتحدث فى السياسة فى حين أن الشعر أشد أنواع التعبير عجزاً عن التعبير عن موضوعات ايديولوجية » .. هكذا .. وكأن الشاعر نصرت رحمانى يرد عليه فى قصيدته التى يريث بها الشاعرة فروغ : « أولئك الذين ماتوا .. لا يخافون الموت .. وأنا قد متُ بشجاعة عدة مرات .. وجمعت نعشى طوال عمرى فوق كتفى .. للعب ولا نخشى اللعب .. اللعب نصر .. لكل راصدة ليست إلا قرصاً مسكناً .. للعب » ^(٨) .

وفى مثل هذا الجو كان لابد أن تصرخ فروغ فرخزاد قائلة « مجتمع لا يمكن الصراخ فيه براكب جدياً نستطيع حتى الآن أن نقوله ساخرين هازلين » وأن يقول نادر پور فى قصيدة له « أية أيام غريبة !! - الرسول فى الفجر هو الحزن - والليل تفسير للياس - ولا دليل للنور إلى الفكر - وأشعة المرايا تصيب عيون الطيور بالعمى - ومن لدغته الحية - يهلج من الحبل أبيض كان أو أسود - فالحبل حية - حية ذات قرون - والمنشقة هى نقطة الأوج التى تربط السماء بالجبال - والسماء نائمة والمنشقة يقطى » ^(٩) ، وإن كان نادر پور قد خاف من الحية أو الحبل واستمر فى غنائياته ، وإن كان يتوقف بين الآن والآخر ليهتف « هل يحدث فى يوم من الأيام الحارة - أن تنفصل عن الشمس كتلة ثقيلة - وكجزيرة متاجعة بالنيران - تنطلق هذه الكتلة نحو ديارنا الجهنمية - ففتحولنا إلى كتل من الغبار - غبار يكمن فيه برق الانتقام !! » ^(١٠) ، فإن فروغ استخدمت سلاح السخرية استخداماً حاداً وفى قصيدتها : « يا أرضاً مليئة بالجوهر » تسخر من كل ما تروج له الصحافة فى إيران من التشديق بعبارة الوطن فى خطر أو الحديث المكرر المعاد عن مدينة القرن الفابرة والحضارة والثقافة ، من الحديث المعاد الملء عن أرض الشعر والورد والبلاط عن الشعراء المنافقين الذين لا يقولون شيئاً ، عن الخطباء والمهرجين وعن الحدود الحقيقية لوطنها التى تنتهى عند كل جهة بعيدان إعدام . نعم سخرية ارتدت إلى نحرها وقتلتها ، تماماً مثل ميرزاده عشقلى روى فى الثانية والثلاثين من عمرها ^(١١) . وبنفس هذه السخرية يعبر رضا براهنى :

بل وأبى القاسم لاهوتى » فإن الشعر للمرة الثانية خلال القرن قد أصبح سلاحاً .

إن الجيل الذى كان يسمع بهذه الأسماء يقرؤها الآن ، ويستشهد بها . وبدأت نماذج جديدة مفعمة بروح العصر تظهر فى الصحف التى تخصص للشعر أبواباً ثابتة فيها .. هؤلاء كانوا ينظمون الشعارات . محاضرات على شريعتى . وخطب الإمام الضمى . ويكتبن شعراً مباشراً . شعر مناسبات شعر موجود فى كل ثورة . لكن بعض باحثينا الشبان اعتبروه شعراً . واعتبروه معبراً عن الثورة . ولم يكن كذلك . حقيقة كان يحتوى على بعض أصوات مباشرة وواحدة . وكان من تبقى من شعراء ما قبل الثورة الكبار يتحسسون أقدامهم فى المحيط الجديد ، قبل أن يضطروا إلى الصمت أو الموت فى المهجر بعد أن دانت الأمور « للفقههاء » الذين أطلقوا على كل من كان يكتب قبل الثورة سخرية لقب « المفكر » . وكان على هؤلاء « المفكرين » أن يختاروا ما بين الصمت أو ما هو أقسى من الصمت « الهجرة » ليتحولوا مرة أخرى إلى « حالمين » بالتفكير « بأكين » على الوطن الذى يعتبر فى مفهومهم قد ضاع : « متورطين » فى نظريات تسعى للمحافظة على « ثقافة الوطن » من « هجمة الفقههاء » لا « هجمة الإسلام » . الأغبياء منهم فحسب والنثوريون هم الذين ربطوا بين « ما يحدث » وبين « الإسلام » ، لأن الانكفاء يطمون أن وطنهم لم يعرف الأدب إلا « بالإسلام » وأنه لولا الإسلام لما خرجت كل هذه الموابغ العظيمة : الفردوسى وسعدى وحافظ وسناتى والعتار وجلال الدين ..

وبالرغم من هذا رأى الذى يقوله إسماعيل نورى فإن الشعر الذى كتب له الحياة هو الشعر الغارق فى السياسة حتى أذنيه ، منذ فاضل خسرو داعية الإسماعيلية فى القرن الخامس الهجرى . إلى جلال الدين الصموصى الذى يقظ الساخر من الطغاة الذين ينازعون الله فى ملكه ، إلى حافظ المتمرّد العظيم فى القرن الثامن ، الذى يصرخ قائلاً « لنجسبر .. لعل أحداً من اطراف المدينة .. ينهض .. ليفعل شيئاً !! » إلى كوكبة شعراء العصر الدستورى الفقير الثائر نسيم تيمال والشاب الملىء بالتحدى ميرزاده حسنى ، ومطرب السياسة عارف القزوينى ، والشخصية الأسطورية « ملك الشعراء » بهار ، إلى أبى إسماعيل شاهرودى وفروغ .. أولئك الذين يملكون هذا القبس فحسب من نار بروميتيوس هم الذين عاشوا فى وجدان الشعب .

وفى عام الثورة « يناير ١٩٧٨ – فبراير ١٩٧٩ » تم استبداء كل هذا النمط من الشعر .. نعم .. أخذت كل جماعة تنفض الفبار عن شاعرها . وفى فورة قل أن يوجد لها مثيل ، امتلات منشورات الثورة بكل هذا التراث . لكن هذا كان فى عام الثورة فحسب ، مجرد عام واحد ، كان الإسلام هو المطروح على الساحة . وكانت كل الفصائل التى خرجت تبذل الروح فى سبيل الحرية تطرح تصوراتها . ومن العسير رصد – مجرد رصد – حركة الشعر فى ذلك العام (من منتصف ١٩٧٩ إلى أواخر ١٩٨١) . خرجت الدواوين المصادرة منذ أكثر من نصف قرن إلى الشوارع ، ولأوين : نسيم شمال وعشقى وفرخى اليزدى وعارف القزوينى

وغائب وإقبال !! على كل حال كون هؤلاء المهاجرون في مهاجرهم تياراً منفصلاً للشعر الفارسي المعاصر ... ومن الغريب ، وإن لم يكن من المستبعد ، أن تظهر بعد أربع عشرة سنة من الثورة أصوات شابة من شعراء المهاجر . تقليد تراثي من تقاليد الشعر الفارسي . تكوين المدارس في المهاجر . للفرق . إن المهاجر قديماً كانت البنية التحتية فيها إسلامية فارسية . أما المهاجر الجديدة فلست أظن أن الحياة في لوس أنجلوس سوف تحافظ على «شعر فارسي» لمدة طويلة . على كل حال سوف نقدم نماذج من شعر شعراء المهجر في هذا المقال .

ولنعد الآن إلى مصير الشعر داخل إيران نفسها بعد انتهاء العام أو بعض العام الذي تركت فيه كل الزهور تتفتح .. لتعرف ثم تقطف !!

وفي تاريخ إيران تجسرية ماثلة .. ومن الغريب والمدهش أن التجربة قديماً وحديثاً أدت إلى نتيجة واحدة .. فعندما تبوأ الصفويون عرش إيران في أوائل القرن العاشر الهجري (الخامس عشر الميلادي) وقاموا بسيف «التشيع» بقطع إيران عن البدين الإسلامي وصحبها صعباً في قالب من الفقه الشيعي والفلسفة الشيعية والعاطفة الشيعية .. كان على الشعر آنذاك أن يرحل .. فسرخل إلى الهند لتتكون مدرسة أساسها كان قد ظهر في إيران قبيل الصفويين : مدرسة ترى أن الشعر « عمل عقلي » و « صنعة » ويقدر ما يكون « معقداً » و « غامضاً » يكون مقبولاً ومرغوباً ^(١) .. وما زلت أذكر أن محاضرات تاريخ الشعر الفارسي عندما كنا نصل إلى « العصر الصفوي » عصر

الانقلاب في الثقافة وفي الشعر وفي الأدب وفي كل ما يخص إيران كانت المحاضرات تتحول إلى حوار بيني وبين الطلاب ، أغلبه يدور حول « تخمين » ما يقصده الشاعر . كانت أشعار شاعر كهرفي الشيرازي تثير الضحك والسخرية لغرابية صورها وبسخرتها وغرابية ألفاظها المهجورة .. وكثيراً ما كان المرء يتسأل : محقول أن يكون هذا الشعر هو وريث مدرسة الشعر الفارسي العظيمة قبل الصفويين ؟! حتى عندما نهض بعض فقهاء الشيعة قبل بهاء الدين العاملي ينظمون غزليات صوفية .. كان الفرق شاسعاً بين الأصل المقلد والصورة المقلدة .. ولم أكن أدري أن ذلك النمط من الشعر الذي احتاج الشاعر الفارسي إلى أربعة قرون من « الجهاد » ليتخلص منه : وسوف يعود بعد الثورة « الإسلامية » في الربع الأخير من القرن العشرين : بكل تفصيلاته : وصورة طبق الأصل : ولولا أن « النقاد الرسميين » قد تحدثوا في هذا الموضوع لقلّت ، إن النماذج التي وقعت في يدي مجرد نماذج « فردية » لا تعبر عن تيار عام .. وإن جماعة من الشعراء أرادوا أن « يفرجوا » بما يظنون جيداً ، فعادوا إلى المدرسة الصفوية في الشعر . لكن الأمر لم يكن كذلك : فالصدر هو العده الذي أخرجه كبرى المجلات الثقافية الإيرانية الرسمية « كيهان فرحگي » ، كيهان الثقافية في خرداد سنة ١٣٧١ « سايب وويونيه ١٩٩٢ » وهو عدد خالص بفكر الثورة وفيها وأدائها وأنا أدين بمعظم المعلومات الواردة في هذا الجزء من المقال لهذا العدد . والجزء الخاص بالشعر في هذا العدد قدمه شاعران هما أيضاً بالمناسبة ناقدان « ومعظم الشعراء الفرس المعاصرين من النقاد : وهي سمة تراثية ، فالشاعر القديم كان مغرمًا بالتثقيف

السيد الحميري ودعبل الخزاعي العربيين ! وآخر الأئمة الشيعة اختفى قبل أن يظهر الأدب الفارسي بقرنين على الأقل من الزمان .. بالتأكيد المقصود شعراء الأئمة هم أولئك الذين ظهروا في العصر الصفوي وقصروا شعرهم على مدح الأئمة مثل محتشم القاشاني مثلاً أو شعراء السرائي مثل محتشم أيضاً : ثم تأتي بعد هذه « التشكيكية » العجيبة الشاعر العارف والناقد الاجتماعي سنائي الغزنوي وعند ذكر صفائي لايد من العطار وجلال الدين الرومي .. ولاظن النوى ترضى بما صنعت ، ففوق هؤلاء جميعاً وقبل هؤلاء جميعاً وأهم من هؤلاء جميعاً يأتي عبد القادر بیدل .. طبعاً فلا بد للتعقيد اللفظي ولتعقيد الصور من أصول .. وعبد القادر بیدل » المتوفى سنة ١٧٢٠ « الذي لم يكن أحد - حتى من المتخصصين - يقرؤه في إيران قبل الثورة أو يتذوقه ، ورغم إنتاجه الشعري الهائل لم يكتب عنه بحث واحد في إيران .. بیدل » هذا أصبح النموذج والمثال المقلد عند رأس الشعراء المعترف بهم « بعد الثورة » . « على معلم دامغانی » الذي يذكر مريدوه ومنهم الشاعر الثالث المعترف به كطليعة الشعراء بعد الثورة يوسف علي مير شكاك مسبقاً بقلب « مولانا » !! إذن أصبح العصر الصفوي « بالطبع فهو أيضاً عصر فقهاء » هو النموذج وهو المثل .. لكن العصر الصفوي لم يكن عصر تصوف .. ولم يكن عصر عرفان وه الطهارة الثورية « تستلزم أن يكون هناك بعض التصوف وبعض العرفان في الشعر » لسزوم « النزعة الإنسانية والفكر والتدين أيضاً . إذن فلا بأس .. حتى وإن وصل الأمر إلى أن يفخر أحد الشعراء بأنه هو

واستعراض الحكمة ، والشاعر المعاصر لإباس من أن يبدأ بالتظير لنفسه ثم ينظر للآخرين ، وهما أيضاً ملتزمان بريان أن أعظم شعر كتب بعد الثورة الإسلامية هو الشعر الذي نظمته آية الله الخميني ولم ينشره في حياته ، نشره المريدون المحبون للشيخ أكثر من نفسه ؛ ورغم أن هذه الأشعار مجرد تقليد لفن الغزل الفارسي الصوفي ، ولا يوجد إنسان في إيران يجيد القراءة والكتابة لم يجرب قلمه في كتابة هذه الغزليات التي تحدث عن الخمر والساقى والمجون والصان وخرابات المجوس والهجوم على الرياء ... إلى آخره . والدليل أن الإمام نفسه لم ينشرها في حياته ؛ لكن توجد الآن في إيران مؤسسات ذات ميزانيات وتشريفات تكسب رزقها عن طريق هذه الأشعار !! ومع ذلك يصير الشاعر الناقد أحمد عزيزي على أن « النموذج الكامل للمعارف الشاعر الثوري هو الإمام الخميني .. ويستشهد بهذا البيت :

اغلبكوا بكان الزهد في فصل الطرب هذا
فمن أين تعلم إلى مسامح للبي أنغام العود ثانية !! (١٠)

ولا أنرى أى شبه راه عزيزي بين الإمام الخميني والشاعر اللحد عماد الدين نسيمي المقتول بتهمة الحروفية (في القرن التاسع الهجري) .. بحيث يجعل الإمام صفوه ويقارن بينهما ؟

كانت النظرة بعين إلى « الأيديولوجية » وبعين أخرى إلى « السلطة » لاتترك فرصة بالفعل للنظر إلى الفن وإلا فإن أولئك الشعراء الذين تم « استعداؤهم » أو بمعنى أصح « استعداؤهم » لايربط بينهم شيء ، أى شيء يربط بين شعراء الأئمة « ولاندرى من شعراء الأئمة هؤلاء بعد

الدجاج غاضباً يصيح صياح الديكة والرجال الشجعان يتدلون دلال العرائس (١١)

وحوالى عشرين بيتاً من حافظ ومولانا جلال الدين
وغيرهما للدلالة على تفوق دامغانى .. بيتاً واحداً
من « نيم » لكى يدل على أن عالم دامغانى الشعرى
يختلف عن عالم نيم الوامى النهار .. نعم أنه فى رايه
الشعر « القابيلى » (نسبة إلى قابيل) . إنه شعر
الدفاع عن اللهو واللعب والزينة والتفاخر بالأموال
والأولاد .. ويهاجم سيهري « سهراب سيهري أحد
شعراء المدرسة المعاصرة » جاهد فى تطوير العرفان
الإيراني وقدم قصائد ذات طابع عرفاني حديث « (١٢) ..
ويرى أن عرفانه « عرفانا منفعل سلبى وليس عرفانا
إيجابياً .. إنه يريد السلام الشامل والسلام الشامل هو
أكذب الحديث » ويرى شكاك أيضاً أنه لا يوجد ما يمكن
أن يسمى بالشعر الثورى أو الأدب الثورى سوى نموذج
أو نموذجين .. ويرى أن هذا العرفان المقاتل أو الإيجابي
بدأ بالنور المحمدي الذى أخذ ينتقل عبر الإمام على
رضى الله عنه ثم الشاه إسماعيل الصفوى (يسميه
الشيخ إسماعيل الصفوى موحد إيران بسيف التشيع
شيخاً .. حتى بعض الإسلاميين الأحرار - ومنهم
شريعلى - لا يعتبرونه شيعياً .. ولا يعتبرون درلته
شيعية .. ما علينا) : ومنه إلى فقهاء العصر الدستوى
ومجاهديه .. ثم تجلى فى أبلغ صوره فى روح الله
الخمينى (١٣) .. نعم والإمام قال « أنا أخرج السم
الزئاعف .. لأن هذه الثورة وهذا الوجه اختفى عند
الناس » .. وفى رأى لشكاك إن الشاعر الثورى هو

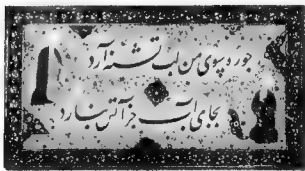
الذى أعاد « الشطح » إلى الشعر الفارسى .. يقول
أحمد عزيزى عندما سئل عن الفرق بين شطحياته
وشطحيات العارفين السابقين « قرأت منذ عدة أيام
مقالا لحجة الإسلام فاطمي نيا فى مجلة حضور نقل
فيه رأى الإمام - رحمه الله عليه - فى أن الشطح إنما
يحدث من نقص فى السلوك ويتقدم فيشرح
الشطح لغة : ثم يعود فيقول إن بعض العارفين قال إن
الشطح هو ما خالف الشريعة .. وقالوا : هو ما يقال عنه
غلبة السكر .. فقط ثم يلخص منظوره ، عن الشاعر
الثورى فيقول : عندما يمسك الشاعر الثورى بالقلم فى
يده ينبغي أن يعلم أنه وارث مرايا (بيلد) ووارث
وجد مولانا جلال الدين وأشواقه وأنواع سماع شمس
الدين التبريزى » ، وأحوال أبى سعيد « بن أبى
الخير » ونهنية ابن سينا واستدلالات ملاً صدرها
القوية .. وهو إلى جوار هذا كله مسئول أمام الآداب
المعاصرة « كيف ؟ « وأين مسئوليته أمام جماهيره تلك
الجماهير البسيطة ؟ هذا شيء لايعنى أحداً : المهم أن
يظفروا هم فى سماوات عرفانهم الوردية .. مهما تشدقوا
بند سنائى وجهاد جلال الدين .. ويدافع مير شكاك
الذى يوصف لسانه بأنه كالسيف تجسد قلما يبحث عن
الجراح .. ولا يقدم التلمس : عن الغموض فى الشعر
ويرى أنه اصل من أصول الأدب .. الشعراء أصلاً
لا يكتبون وهم فى وعيهم ؛ فكيف تريد منهم كلاماً
مفهوماً ؟ إنهم إن عبدوا الناس فليسوا شعراء ، إنهم
كفار (١٤) الإجمال هو الأساس فى الأدب ، والشاعر
أيضاً ينبغي أن يكون « مجملاً » . الشعر إذن هو أكثر
عناصر الحياة « ميتافيزيقية » . ويتحمس شكاك لمولانا
على معلم دامغانى حماساً شديداً .. ويسوق له بيتاً :

ومع هذا فنعلمنا خرج أحد أساتذة الأدب الكبار وهو محمد رضا شفيعى كدكنى وقال فى مقدمة كتابه « موسيقى الشعر » (أنا يأس فهذا القعد لا يوجد فيه شيء) ود شكاك بوقاحة وسوء أدب ليس جديراً بشاعر أو ناقد أو مفكر :

« نعم .. إذا كان يقصد الموجة الثالثة ومنشورات المفكرين .. نعم .. انتهى المفكرون .. لكن إذا كان يقصدنا .. ففى رأى أنه يدافع عن تعصب (!) جامد ولا طائل من ورائه ، لقد وضع « نيسا » نموذجاً أمامه - وبالنسبة لشفيعى كدكنى شاعر وليس من مدرسة نيسا - وكل شعر لا يكون فى قالب نيسا .. لا يعتبره شعراً .. إن كثيراً من غزليات أصغر أبناء الثورة تساوى حياة الدكتور شفيعى .. وفى رأى ليته يطالع مجموعة نجوى الجنون لابد (للمعلم دامغانى) .. وإذا كان المتفق عليه أن هذه الغزليات أرفع من غزليات بيدل وحافظ وسعدى (!!) ينبغى أن يثبت أولاً أن الأشعار الحديثة التى نظمها هو أسبق من شعرنا القديم العظيم.. إن شعر أغلب من هم حولنا وبخاصة شعر جناب « معلم » هو فح النقاد .. ففى الشعر ينبغى أولاً أن تفهم وتكتشف المعانى .. وهؤلاء أجمل من أن يفهموا شعر معلم » .

تماماً كاتى بعرفى الشيرازى « المتوفى سنة ٩٩٩ هـ » فى بلاط أكبر المغولى التيمورى المسلم فى دهلى يتبجح أمام من لا يفهمون الخزعبلات التى يسميها شعراً .. ويرى نفسه أعظم من حافظ وسعدى معاً !! فهما أذان العصر الذى حل فى قلوب هؤلاء وفى قرائهم وفى أشعارهم .

الذى يخاطب الإمام بأنه سقراط .. ويحدثه عن العشاء الأخير .. ويطلب منه أن يتأكد من وضع يده فى وعائه آخر الليل (!!) (وهذا كله يسمى شعراً ثورياً إسلامياً) ! ويقف شكاك فى تقييمه للشعر الثورى كله عند « مولانا على معلم دامغانى الذى يعتبره أعجوبة فى الشعر والفكر .. لا يهم التعقيد فالشاعر نفسه عندما سئل نفس السؤال الذى سئلته شاعرنا العربى القديم أبو تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ لم يجب بما أجابه الشاعر العربى : ولم لا تفهمون ما يقال ؟! بل قال : أولاً أنا أحدث إلى العامة بلغة الخاصة ، فانياً : إذا انتهار سلف الشعر فلا موضع إذن لكلامى .. ويضيف شكاك : من الذى يقول إن الشعر هو البساطة .. وهو الكتابة بلغة الصحف ؟! ليست وظيفة الشاعر أن ينزل إلى مستوى فهم الناس . الشعر ليس مديناً لأحد .. للشاعر فكره ، وللشاعر كلمته التى ينبغى أن يقولها بالشكل الذى يرتضيه .. أما ذلك الشاعر الذى يبحث عن قراء أكثر فعليه أن ينزل أكثر وأكثر . وفى رأى لشكاك أن بعض شعرنا وفقوا فى بعض أشعارهم لكن الشاعر الوحيد الذى وفق على طول الخط هو على معلم دامغانى .. ذلك أن الثورة لم تفاجئه . لقد كان يمارس التجارب على شعره فى خلوية خمس عشرة سنة « آية تجارب إذا كانت الأصول موجودة فى مجلدات بيدل وفى غزليات صائب الأصفهاني وعند شعراء الصنعة فى العصر الصفوى عربى وفيزضى وأبى طالب الكلبي الكاشانى ؟! » وامتنع عن إيراد الأمثال التى أتى بها شكاك عامداً ؛ ذلك لأنه لا النماذج التى أوردها شكاك تُعد من قبيل الشعر ، ولا الشروح التى قدمها عليها ، والتخرجات التى خرّجها بها مما أقتنعنى شخصياً !! (١٧) .



صورة مصغرة للرسم الفارسي رضى عباس وفي معلقة في معهد الشرق بالجنرال .
تحت - خط فارسي

النماذج

أولاً : الشعراء الثوريون

! - اية جراحة متمرده سوف تبلغ الرسالة !؟

قيلت في رثا . اية الله طالقاني على معلم دامغانى

جاءوا فى ظل حاملِ الطبر وكأنهم ظلّه
لاتزال دماء الالم تسرى فى عروق الورود
ولاتزال الغاية المحزونة ترتدى رداء الحداد
ولايزال شذى النسيم يهب متقطعاً
ولايزال أنين السرو يأتى متكسراً
ولاتزال خمر الورود تغلى فى دنّها
ولايزال بكاء الدم يكتم فى الحلق
لقد جاء خريف القهر عارضاً الضيافة
فأخبروا الناطور : جاءت الآفة .

بيد الفاجعة قطفوا أيها الناطور زهر البستان
فبالله أى أناس هؤلاء الذين يعتدون على البستان
وماذا يريد خريف الالم من ربيع الله
وهجوم نقاب الموت من قلعة الله
لقد اختطفت النور رأس القطيع منفرداً
ووسموا أيها الراعى الكل بالفتنة
قيل : المتفرقون بين السبل أغاروا بركابهم

عادت طلّاتِ الفرسان من الغبار
والعاديات عدن وحدهن دون فرسان
والمسافرون فى الزمان جلبوا الجراح الضامّة
والمجاورون فى الأرض جلبوا لمعان المدى
والشاربيون من الجرار أترعوا كأسك بالشراب
وأكلت الأكباد زادوا الجراح حرقة
وأعداء الورود قطفوا الجراح المفتحة
وبالمدى قطفوا النرجس المريض الوسنان
وآلاف الصواعق قد ساطت الليل
وغضبا حتى السحر ، السحاب والصقيع فى
جدال !!

أنفاسى سموم الخريف تسرى مصرة فى
الرياض
أبلغ الناطور أن الأرضة تمضى فى البستان
لقد راوا اثار ضربيات حامل طبر هنا
ورأوا بياض دم الصفصاف هنا
وهناك ثلاثة من سكان الوادى وصلوا بعد سعى
وجهد

والقوا بأمر الأرض .. حارسنا .. فى الماء
وقد عبر بليل من الجبل .. دون أن يرى أحد
وعند صلاة الصبح .. مرَّ من المعبر خفية
وفى أعماق الجادة وأوه على جواده الأثيرى
راوه يخب صبوراً نحو الصحراء المترامية
وفى بحبوحة ليل الجادة كان يمضى حثيثاً
كان يمضى .. فى لون أولئك المتحمسين الذين
سُلبت قلوبهم

.....

أيها العزيز .. يا حديث عهد بالسفر .. دعنا ..
فأى أناس نحن
حتى نأتى معك دون إذك أو نصل إليك
لقد قصرت سفرك رحمة بنا
وفى سبيلنا ذلك النفس الذى اصططحته معك
فأى أناس هؤلاء أسرى العراق حتى يصطحبوك
وأنت فارس الأرض المقدام .. ومن يكون المشاة
ونحن الآن حزناً عليك عاجزون عن السفر
تماماً كأيتمام مضى عنهم أبوهم
سرور الانعام قد انطفأ فى أغانيها
ذلك أن الطالقانى .. الطالقانى الذى يحضنا ..

قد سكنت عن الغناء
تُرى عن أى رأس نتلو حزنك
وكيف ننقل إلى البستان مصيبتنا فيك ؟
ومن الذى سوف يتحدث عن المصيبة وعن الألم
إلى مزرعة الشقائق
ومن الذى سيتحدث عند فراقك عن أهل البستان
ومن الذى سيحمل خبر مصابنا فيك إلى الإمام
وأية جراحة متمردة سوف تبلغ الرسالة
أن ضربة حجارة القضاء قد كسرت زجاجة
الأمل
وإن الأجل كسر ساعد الإسلام قاصداً الفتنة
ومن الذى سيحمل الخبر عن ليل هجر
« حيدر »
ومن الذى زرع صحراء الألم بالحنة
« للأشتر » (١٣)
لقد مات أمل سعادة الإسلام وخضم الكافر
ومات « أبو ذر » حزناً على محن المسلمين
أخى .. أبى .. شيخ أمتى .. رفيقى
الهمنا الله الصبر فى مصيبتك
وكما وضعك كما توضع القطرة فى البحر
ليمنحك التوفيق .. وليمنحنا القدرة !!

٢ - ملحمة فى الرابعة عشرة من العمر

محمد رضا عبد الملكيان

حتى العطر الاصيل لصخب طفولته وأشواقها
إلى تلك الليالى الساهرة إلى المهد
وحتى القصص التى كان يبحث فيها
عن سر القد الواضح
صغبرى المظلوم البرىء
كان يركب فى طفولته حصاناً خشبياً
وبسيف خشبى
فى بحبوة أحلامه
كان ينهض للنضال ضد الظلم
صغبرى المظلوم
كان يفطر
على الخبز البانت
ويخفين مبللين
كان يمضى إلى المدرسة فى زمهرير شتاء المدينة
وفى الزمهرير المحرق للعظام عند العودة من
المدرسة
كان يلف ساقيه الصغيرتين حول قواعد المدفئة
القديمة
بحيث كان حزن مباغت يعتصر قلبى

كفنت كل سنواته الأربع عشرة
- بنفس الشوق واللذة
- التى كنت ألف بها طفولته فى القماط
ملحمته ذات الأربع عشرة سنة
كان قد مضى فى أثر اشتياقه والآن
على اكتاف المدينة
كانوا قد ردوه إلى
صبوراً ساكناً
كان قد وضع رأسه على ركبتي و
- لم يكن يعلق يديه الرقيقين
برقبتي
ومن جرح حنجرته الواسع
لم يعد مطر حديثه الحنون
- ينهمر على ثانية
وعلى الجراح المنتشرة فى جسده
كان عطر الشهادة السماوى يتمرج
وشفتاه الغارقتان فى الدم
- كانتا تجرانى إلى أمواج ضحكاته الطفولية
الزلال

مخافة

أن أرى أصابعه الصغيرة

قد انقلبت زرقاء

قبل أن أراها بيضاء

صغيرى المظلوم

كل يوم .. كان يحمل من المنزل إلى المدرسة

قلبه الذى يشبه القنبلة

وكان يكتب وأجاباته المدرسية

على جدران حوارى المدينة

صغيرى المظلوم

كان قد خبأ فى عينيه سر البحر

.. وفى قلبه سر العاصفة

صغيرى المظلوم

كان فى الألم ياكل الأوراق .. ويكبر

وكل يوم ، ثقل هم غريب

كان يزداد ثقلاً

على كتفيه الصغيرتين

وجذور أفكاره الصافية

كانت تسرى فى نبع النور

وكان يعزف قلبه فى ناي السماء الزرقاء

ولم يكن يبوح بسرهِ العظيم .. لأحد

فسره العظيم

كان أكثر سعة من الأرض

- من الكواكب .. وأيضاً من الشمس

وجدران حارة « دواب »

لن تنسى

ملحمة صغيرى ذى الأربعة عشر ربيعاً

كما أن جدران العيون .. فى الطريق إلى مدينة

منلى

فى تلك الغارة الليلية العجيبة

اليدان الصغيرتان للمحمتى ذات الأربعة عشر

ربيعاً

أى اسم تراها كتبت على جدران مدينة

منلى ؟

أى عطر أى سر تراها فاحت به فى حوارى

مدينة منلى ؟

بحيث إن ألف طابور من طوابير العدس قد

ارتعدت

ومن ألف جهة

ألف رصاصة

اتخذت من القلب الصغير للمحمتى ذات الأربعة

عشر ربيعاً هدفاً

وفى تساقط النجوم فى تلك الليلة

آية سجادة وسعت

كل المدينة .. كانت تحمل شمسى ذات الأربعة

عشر ربيعاً

نحو فجر السماء

و فقط ، الأخ الصغير للمحمى ذات الأربعة عشر

ربيعاً

ولدى الصغير ذو الأعوام الستة

مشدوهاً ... مهموماً

كان قد وقف على باب الدار

بقنبلة مخبوءة .. بين جوانحه .

لم يكن يرفع عينيه عن اكتاف المدينة

وفي عمق نظراته

قامت يد صغيرة .. تتحرك

وكان يثنى على شهادة أخيه

ذى الأربعة عشر ربيعاً

و كنت أرى بوضوح

أنه فى العينين البريئتين لطفلى ذى السنوات

الست

هناك بشروح آخر ، من الملحمة ذات الأربعة

عشر ربيعاً

- نحو فجر السماء

- تسمو وتتعالى .

تلك الصلاة الدموية للمحمى ذات الأربعة عشر

ربيعاً

وعطرها السماوى

على بعد ألف فرسخ

فاح فى ظلما انتظارى

صغبرى المظلوم

فى تساقط النجوم فى تلك الليلة

كيف قضى ؟

وكيف نهاوى ؟

بحيث إن صرخة رسوله

من على بعد ألف فرسخ

أضرمت النار فى كل قلبى

وبكل قلبى

كفنت كل سنوات عمره الأربع عشرة

- بنفس الوجد .. بالذلة نفسها

- التى كنت ألف بها طفولته فى القماط

لمحمى ذات الأربعة عشر ربيعاً

كانت تسير على أكتاف المدينة و

- فى حارة « دوابه » القديمة

كان عطر الشهادة يتمرج

وكانت كل المدينة تبكى

٣ - مختارات من قصيدة : خط الدم

على موسوى كرمارودى

وجعله بلا قيمة
بحيث إن موتاً كهذا
قد أصبح غبطة للحياة
وبدك
مع ديتك فى الحقيقة
فى مستوى واحد
وعزمك .. صار ضماناً لدوام الدنيا
- فالدنيا مع الباطل
وبدك إمضاء الحق !!
.....
يا ذبيح الله
أنت إسماعيل المختار من الله
والرؤيا الحقيقية المتصلة لإبراهيم
وكريلاء ميقاتك
ومحرم هو موعد العشق
وأنت أول من جعل الحج
أريعين يوماً

أحب الأشجار
التي هبت واقفة احتراماً لك
والماء
الذى هو حنان أمك
وبدك .. جعل الشرف أحمر اللون
والشفق .. حامل مرآة أصالتك
والغسق هو المحراب
الذى أدبت فيه أنت ..
صلاة الشهادة .
أفكر فى تلك الحفرة
التي تشربت دمك
لم أكن قد رأيت حفرة بهذا السمو
حتى الحضيض يمكن أن يكون عزيزاً غالباً
وسل الحفرة
.....
آه .. يا من موتك معيار
موتك قد سخر من العيش

« وأتمناها بعشر »

أه

أتممته بقبلتك على الخنجر

وموتك

سوف أحترق في سبيل فهم هذه النقطة

بداية تاريخ العشق

أنك تركت الحج ناقصاً

بداية اللون الأحمر

في استلام الحجر

معيار الحياة

وفي كربلاء

والخط يبدأ بدمك^(١٤) .

٤ - تفرق المرایا

أحمد عزيزی

يا من منزل الحيرة قد تهدم من عينيك

يا من نظرتك أمواج من الشراب في أثر أمواج

ويا من كل المرایا حائرة فيك

ويا من عيناك موطن الظمأ

وكل نفس ، عينك في أسطورة ما

وكل نظرة منك فناء لمنزل الحيرة

تضع الكحل .. فتصير القلوب دما

وفي أشرك تصبغ المرایا هنا

إننا نمضي في صحراء جرحك الحارة

وكالمشكاة نمضي مع مصباحك

ومن الحزن عليك جعلنا القلوب دما

ومن الحزن عليك أصبح لدينا جرح « لا يندمل »

مضيت وبقيت المرأة وحدها

وكل ما بقى منك صورة

أه .. إن كل هذه المرایا بدونك عمياء

وويل لتلك الصور البعيدة عنك

فببدونك تلويني الخمر من الكأس

ويرويني كأس المساء بالظمأ

أيها المريدون زهرة نؤابة من هذه ؟

وعلى من يا ترى أضع رأسي بين ركبتى حسرة ؟

إن هذه هي حلقة تفرق المرایا

وأنا في حسرة اللقاء فأية حيرة هذه

فبـدونك أفـقد أنا المرأة
فـيا من تمتلئ الفـاظك بمعناي
فيا أيها الحديث أين شـعلة الطور الخاصة بك
فـبـلا تجلُّ ليس في الكنـوس نور
وبـلا تجلُّ لانتـيجة من السماء
فـيا من طرف رداك هو زهور بستان التجلي
ويا من صـرت من مطـر التجلي نضرا
ويا من عـينيك نبع مـرارة النهر
ويا أيها الرسول الأكرم لصوتـي
ويا من شـفتاك أكثر نضرة من كل زهور الأرجوان
ويا من جـئت من رياض الحديث
ويا من أنت من إيماننا السابقة البعيدة
يامليثا بالمصافير والأوراق والرياح والصفـاف
ويا من جـئت من نقوش ستائر الصين
ويا فـجـرا نهض من جـسوار الورد
يامن تكون عـيـاراتي أمامك ضائعة
ويا ستائر المرايا في منازل الحيرة
إننى أريد لسانا في نعومة الحرير

وبدونك أثـبت أنا بدهشة
فـبـدونك يرنج على الصـديث .. ويلـي !!
ويا أيها التجلي أين برق طنـبورك ؟
ولا تفكر الزجاجة حتـى في الكرم
وبـلا تجلُّ تكون الخـليقة باطلة
ويا من قميصك هو يوسف الذى نضرب به المثل
ويا من أنت في كل المرايا صـاحب نظر
والحيرة من ضيائك في عين الوجود
ويا من أنت مخلص شعري ويا صانع أنغامـي
ويا من طرف ثوبك أكثر شهرة من كل الوادى
ويا من ضللت الطريق عن ربيع الغـابة
ويا ساكننا في عمران طنـبوري !!
يامليثا بأغـاني الورد البـيضاء
وجـئت من العدم على مثـال المرأة
صار نضراً تحت حديث التجلي الـهـتون .
إن معنى الخـمر فيك ونقطك الدن
إن صـدر الكروم يغلى حـزنا عليك
حتـى نظافة روضة الشـهد واللـين

حتى يكتس حوارى القلوب الضيقة
لساناً مليئاً بالصخور والأساطير
لساناً يكون متصلاً بنبض البلب
حتى يتحدث معك عن تفاصيل الوجود
واجعل اللفظ زينة لعانى قلبيلا !!
وأنا عابر مؤقت كزهو الشقائق في الربيع
وتعبت من استتار الكلام
إنه يمنعني من النظرة البعيدة
وإن أحجبيات زهور الحيرة

أريد لساناً فيه لحن النور والألوان
لساناً مليئاً بالآيات والصور
لساناً يكون مشتتاً بزار الورد
أريد لساناً فيه إجمال السجود
فيها أيها اللسان دأرتي لحظة واثت
فأنا غريب كزهرة في أرض بور
فلقد ملئت الفضاظ الفكر
إن هذا الكلام عائق في طريقى
فيها أيها الحديث أين كتاب مانى

ثانياً : من شعر المهجر

١ - خطبة شتوية

ملحمة طبل البرز وقمة دماوند
نادر نادر پور (١٥) .

يا نقطة طلوع الملاحم وغروبها
يا أيها الجبل العظيم للأساطير القديمة
يا منزل « قباد »
ويا عشا حجريا لعنقاء « القدر »
يا موطن طفولة « زال » البطل
يا قمة مهولة

يا نارا ينطلق لهيبها من قلب الليل
نهضت متراقصة
لكنك في الفجر تبدلت إلى صخرة
يا ذكرى غضب قد بلعته الأرض
في زمن بسط الظلم فيه من السماء
يا معنى الكبرياء

يا قبراً بلا علامة لـ « جمشيد » التمس

يا صخر عقوبة « الضحك » مظلم الروح^(١٧)

يا جبلاً ، يا بطلا ، يا مقاتلاً شيخاً

يا من الفيت بأخيك فى قاع البئر

لكنك رفعت من التاج الخسروانى

فى لحظة السقوط

من قاع البئر إلى المجرة

يا قمة بيضاء من أفاق الطفولة

كرأس سكر فضى فى ورقة زرقاء

يا جبلاً حديث الظهور فى أوهام الشاعرية

كانك وتد عملاق لخيمة الزمان

وأنا فى ليل حتى مهمات الغضب قد نامت فيه

أرشد الأصوات غربة فى العالم ، أبدا

من أى طرف ، لا أصل إلى صوت أبدا

وأنا فى صمت ملفوف بالثلج لهذا الليل الأسود

أشد الأصوات وحدة ، أكثر الناس غربة وانفراداً

أكثر وحدة من إله قديم

مشغول فى خلق العالم وهو نشوان

أكثر وحدة فى أوعية الأنجم

فى أفق أيادى الأشجار الخرساء

أكثر وحدة فى أغنية غنتها نسمه فجر

فى مدينة نيام

هيا .. أيتها القمة البعيدة

أعلى أعتاب الربيع الذى يقترب

هل يستطيع صمتك

أن يعكس أكثر أصوات الدنيا وحدة ؟

هل يسلك صوتى الضائع .. هذا الصوت اللاهث

طريقاً إلى ارتفاع ؟

وهل تستطيع أغنيتى الدافئة أن تمنح فمك البارد

بركاناً من جديد

اه أيها الصمت الطاهر

يا وجه الشتاء الجهم

يا أسداً غضوباً

هل سأبصر ثانية من كوة هذه الغربة المهولة

مرة أخرى .. سطوع الشمس

من فوق كتفك المتسع ؟

هل أستطيع أن أراك ثانية .

٢ - يهزم الرعد .. ولا مطر هناك

شاعرة مجهولة اسمها زهرة ...

وحديقتنا العارية
وإن لازمها العطر
ومن محض التفكير بأريج رمادها
يملا قلبي وجدا .. يشمل
لكن
البستاني بلا قلب
« أيام في هذا الركن ، ثبل النسيم
وكل سرور مات » (١٨)
لا طائر عند الجدول ، أو نبع الغسق
يملك حقا أن يغسل ريشه
. لا عاشق يمكن أن يبصر بأمّن
عين حبيبه ، أو وجهه ، أو طرف جديلته
البستاني غليظ
لا يترك حتى البلبل يبيكي
حزنا على خراب البستان
أو غما لزهرة ذات الأوراق الغضة المتساقطة
إن كنت تفكر في العيد
لخرج هذه الفكرة من قلبك
وإذا أبصرت من كوة ذلك الجدار

خلف جدار عال .. أنت من كوته
تنظر هذا الصوب
قلبك يشاقق إلى الطيران
والسما مظلمة
الليل بأجمعه سحب كالقار
جعل اليم بأجمعه ، كل مكان
كل شيء ، تصل الروح منه إلى الحلقوم
يهزم الرعد .. ولا مطر هناك
ليس في الأفئدة سوى خوف العواصف
« لا فجوة في هذه الظلمة .. الأيدي والأقدام
غارقة في قار الليل » (١٩)
وحديقتك الغناء ، وإن هجر العطر الأزهار
أو كما تزعّم .. اللون فحسب ، وإن كان احتيالا
لنكن عامرة
ففيها كل الأوقات .. كل الأشياء
الورد .. الأغصان .. في موضعها
الليل والقمرى وظلّ الحق .. وكل طير خميلة
عالم يملك قلبه .. كشعله ، شجة عيشه
وعيون جياشمة .. يكتنوس مترعة

عند كل طرف زهرة شقائق ملونة

وجن تقاؤل العاطفة الجياشة

تنظر في قلبك الملهوف

إتھا معروض زهر والوان

فاصرف نظرك ..

إذ يجب عليك أن تتريث

فإن زهور شقائقك - والجراح على صدورھا

باقية - كلها قد تساقطت أوراقھا

وما تراءى من الكوة

ليس روضة ورد

كلھا جبلة واحدة

ولا ينبغي أن تسأل

« شهداء من أولاء الذين خضبت أكفانھم

بالدم » (٣١)

وحصالة الأطفال والخيالية والبراعة بقيت كلها

أموراً جوفاء

و « اللمعة » كلا سلبھا الحياء

ليس « العملة » فقط

بل وأيضاً « للتفاح » و « الشعوية »

وشمار « الغناب » و « الخضرة »

وكل شيء آخر يبدأ بحرق « السين » (٣٢)

كل ما تبقى هو الحصرم الموقوت .. الحصرم
الموقوت

« ولو أن ظلاً تموج فوق وجه الأرض

قهر صورة وهم خلص من القيد » (٣٣)

وصباح « النوروز » الذي

يفمز لك بالعين من كوة ذلك الجدار

في هذه الناحية

أسود من « ليل الغرياء » في وطن مظلم

يأتي العيد .. ولا نفر

ينفخ فيه .. نفخة صور

« لون الصمت في خطوط الشفاء » (٣٤)

أي « نوروز » هذا وأي « عيد » أيها العزيز

لا تستطيع فيه أن تلبس ثوباً تهواه

وصباح النوروز .. والليلة الأولى من العام

مثل أي يوم آخر

غارق في نقاب قبيح أسود

لا تستطيع أن تنظر إلى أحد

لا يمكن أن تقبل صديقاً

لا يمكن أن تشم زهرة وجه

لا تجرؤ أن تضحك في وجه أحد

أو تحصل على كأس واحد من الخمر (!)

أي « نوروز » هذا وأي عيد أيها العزيز

الذى لا تستطيع فيه أن تشد على يد
بحبة يأنب

ولا ميل عندك ولا جراحة لسكر

ولست أنا كما يهوى قلبى

وحتى إذا كنت ميجيداً

تكون كما بينفى أن تكون هناك

مادمت لا تستطيع أن تسمع

نقمة بلبل السرور

فهو أسير القفص

وذلك القفص تحت أنظار العسس القذرة

قبأى شئ يفيد ؟!

وعتدا لا يجوز لك أن تشم الورد ذا العطر

أو تنظر إلى وجه حسن

قبأى شئ يفيد ؟!

٣ - ربما

م - سحر

ربما .. ربما تكون المرأة ليست بمرأة

ولا يكون اللاء علاجاً للظما

ولا تسبعت من النار شرارة .. تضئ المصباح

ربما لا يكون ظل الابتسامة

متموجاً فى شمس لحظة السرور

أو نبعا راحلاً أخضر

أو تلك الدائرة الفلجية لضوء القمر

لا تنثر من السقف السماوى

أو النهر يجرى بلا زمزمة

ولم يجعلوا من الثمار ثريات فى البستان

ربما كان هناك سر فى الطل

يا أحملل الهم

أو إن منخيراً صاعداً على جبل

أو لم يعد للعيون لسان للكلام

أو إن الشمس فقدت لمهبها فى النوم

أو أن العشق .. قطعت رأسه

فى المحراب

أو أنهم أحرقوا الشوق كما يحرق الحطب

ربما أن الإيمان ينمو

بذرة فى مزرعة

أو ماء فى جدول

أو أن النور الحار لتفتق حبة فى وادى

ليس موجوداً

ومتى »

بأجراسه الجديدة يتواصل

أو أن مجالاً لتفتح البراعم

أو ظناً فكبر الدواجن للطيران

أكثر حركة .. يزرع في القلب هذا النوع من

أو أن العش المحترق للطيور المهاجرة

الجراح

يستطيع أن يطير .. فلا جناح هناك ولا قوائم

لكن كما يقول حافظ

للعودة

ريما .. لو استطعت

ريما صوت « الناقوس » البالي

لكنستُ الفراق .. من رواق الأيام (٣) .

ذاك الصوت المختبئ في حجاب من « أين .

هوامش وتعليقات

- (١) لقراءة حافظ الشيرازي ميسرا بالعربية انظر هـ حافظ الشيرازي هـ إبراهيم أمين الشواربي وهـ أغاني شيراز هـ لنفس المؤلف وبدوان العشق لصالح الصاوي . ولسمعدى . انظر سمعدى شاعر الإنسانية لحمد موسى ممداري ولجلال الدين الرومي بنظرات جديدة انظر للمكانب هـ مثنوى مولانا جلال الدين .. الكتاب الثالث ترجمة عربية وشروح إبراهيم المصوقى شمس دار الزهراء للإعلام العربى ١٩٩٢ - الرابع تحت الطبع .
- (٢) انظر لتجميع جمعة من قضايا الشعر الفارسي الحديث ص ٢٩ وما بعدها دار النهضة العربية ١٩٨٢ .
- (٣) إبراهيم المصوقى شمس . الشعر الفارسي الحديث : دراسة ونماذج ص ٤٠ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ .
- (٤) المصدر للسابق ص ٤١ .
- (٥) الشعر الفارسي الحديث ص ٤١ .
- (٦) المصدر السابق ص ٣٠١ .
- (٧) لتفصيلات أكثر عن شعر فروغ وإتجاهاته - خلاصة وقد اعترف بها من قبل نقاد ما بعد الثورة - انظر مقالنا الخرج من الدوائر المفروضة قراءة في شعر فروغ فرخزاد . فصول عدد يونيو ١٩٩٢ وانظر أيضاً : شعر فروغ فرخزاد رسالة دكتوراه لحمد صوفى بمكتبة جامعة عين شمس .
- (٨) الشعر الفارسي الحديث ص ٤٢ .
- (٩) انظر - للظواهر الأدبية في العصر المصغرى لحمد السعيد عبدالمؤمن وانظر أيضاً : اثر الصراع بين الشاه إسماعيل المصغرى والسلطان سليم العثماني في الأدب الفارسي - رسالة ماجستير لم تطبع بمكتبة جامعة القاهرة .. لإبراهيم المصوقى شمس .
- (١٠) منذ أن بدأ سننلى لفرغزوى هـ القنندريات هـ في أواخر القرن الخامس الهجرى أى الغزليات التى تتحدث عن الحانات والخرابات وشيخ الجوس والخمر وسلوك الفتوة والملازمة وعدم الاعتماد بما توافض عليه الناس لم يكتب شاعر فارسي شعراً دون أن يتطرق هذا الفن ، وعلى يد حافظ الشيرازي في القرن الثامن الهجرى وصل إلى قمته سواء من ناحية المعانى أو من ناحية الأسلوب والتعبيرات والروح المتمردة السائدة فيه . وعندما ترقى الإمام الخميني ١٩٨٩ كان القليل جداً من خاصته هم الذى يعلمون أنه ينظم الشعر القنندري والغزليات الصافية . ولعله نسى أن يوصى بعدم نشر هذه الأشعار فما كان يضر الإمام أو يضر أحداً الا يكون شاعراً . ولبت هذا

الشعر لم ينشر . ولم تنشر التواريخ التي نظم فيها لكنها « التكتلية والانتهازية والارتزاق » . إذ بينما كانت عمليات بدر ضد الجيش العراقي في قمها ، والتي تكبت فيها القوات الإيرانية خسائر فاحشة ، كان « الإمام » في خلوته ينظم الشعر القاتل

ولا توجد أذن لا تنسى سماع صوته العذب
وبالدارين ممحاً لا أفرط في وجهك الفنان
ذلك الذي يرى في النوم قدك للنبياس (١١)

لا توجد عين لا تنظر إلى وجهك الجميل
إنني سالك العشق وضائق من كبسوة الإمامة
إنه لا يشتري قوام الحسان المشوقات بشروى نقيير

وايضاً :

ودعك من العلم والفضل وصبر جاهلاً (١١)
فأما أن تطلب الحبيب وإما أن تمضي وتصير عاقلاً

كن ذكياً وتفافل عن سطوة العقل
وأطو طريق الجنون وانعدم العقل

وبينما كانت الطائرات العراقية تقصف طهران في مارس ١٩٨٥ وتحيل ليل طهران ونهارها إلى جحيم والمظاهرات تعم طهران كان الإمام ينظم :

لقد جئت إلى باب شيخ المجوس صاحب السر
ويقلب محترق عدت من البادية

على باب الحان جئت متضرعاً
فلا أخبر لي عن مضيق الأسرار
لقد طربوني من رأس محلتك بذلة
وأمام أصهاب الطريقة جئت مصلياً

وبينما كانت عمليات « كربلاء » في أوجها (١٩٨٦) وبعد فشلها مكبة الجيش الإيراني سبعين ألف قتيل في الطريق إلى البصرة كان الإمام ينظم :

حزننا على مجران وجهك القمري نحن في حراسة وديوان
فسيقام نحن في هذا الحزن الغل للروح نحترق ونتسوام
لو خطر للفكر أن هناك ملائداً في مسجدهم
فلا نحن وجهنا وجهها للصنم أو سرنا في طريق الحجاز
أيها السباقي من هذا البدن المظفي عن الفسرياه
صب الفمير في كؤوسنا فنحن المسموح لنا بالأسرار

وعشرات الأبيات الأخرى المبهمة على مستوى الإيرانيين وعلى مستوى دارسي الأدب الفارسي .. لكن مجرد ترجمتها إلى أية لغة أخرى بدون شروح تؤدي إلى كارثة .. فيأثر ماذا كان سيحدث لو ظلت هذه الأشعار في طي الكتمان ؟ والجواب : محال .. فمن أين إذن يرتق حميد انصاري ، رئيس مؤسسة نشر أعمال الإمام ، وأمثاله (١٢)

لمعلومات أوسع عن سهراب سبهرى انظر كتابي « الشعر الفارسي الحديث » ، حيث توجد ترجمة كاملة لتصديده الطويلة ، وقع عدم الإاء « ص ص ٢٥٢ - ٢٧٤ .

(١٢) انظر « كيهان فرهنگي » عدد خرداد ١٣٧١ و ١٩٩٢ « ص ٨٧

(١٣) حيدر هو الإمام علي رضي الله عنه والأشعر هو مالك بن الأشتر واليه رضي الله عنه ، ومن نافذة القول بالطبع أن نذكر أن

- الشعر الفارسي بعد الثورة معلوم بالرموز الشعبية .. التي تقحم في بعض الأحيان إقحاماً .
- (١٤) الفقرة كلها مستوحاة من تحليل شريعتي لاستشهاد الحسين رضى الله عنه في رسالته « الشهادة » (انظر إليها بالتفصيل في ترجمتنا العربية ضمن كتاب . عن التشيع والثورة تأليف علي شريعتي تحت الطبع في دار سعاد الصباح للشر) نماذج أخرى من شعر الحرب أنظر : أصداء الحرب العراقية الإيرانية في الشعر الفارسي لأحمد الحبيسي . القاهرة ١٩٩٢ .
- (١٥) نادر نادر بور هو الشاعر الوحيد المشهور في الشعراء الذين اجترعوا من شعراء المهجر إلى ترجمات سابقة على بعض قصائده في كتاب : الشعر الفارسي المعاصر ص ٣٩٩ - ٣٠٦
- (١٦) العنقاء و زال و جمشيد والضحاك كلها من رموز وشخصيات العصر الأسطوري الذي يستوحى للشعراء « القوميون » كثيراً . انظر : شاهنامه الفردوسي للبنداري تحقيق عزام . ط ٢ دار سعاد الصباح ١٩٩٣ .
- (١٧) ما بين القوسين من شعر سهراب سبهرى
- (١٨) ما بين القوسين من شعر سهراب سبهرى .
- (١٩) من شعر حافظ الشيرازى .
- (٢٠) على مائدة « النوروز » يضع الإيرانيون سبعة أشياء يبدأ اسم كل منها بحرف السين هي : سكه : عملة ، سبب : تفاح ، ستجد : عناب ، سيژه : خضرة ، سمنو : شعيرة ، سحاق : حصرم منقوق ، سرکه : خل و يضافون بها .
- (٢١) من شعر سهراب سبهرى .
- (٢٢) من شعر سهراب سبهرى
- (٢٣) من شطرة لحافظ الشيرازى : لو سقط العراق في يدي لقتلته !!



المقدمة

.. أيضاً فى الليل

أغمس رأسى فى تجويف النبع ، وأنفضّه ، وأميلُ كثيراً نحو إناثِ
الحيواناتِ الأخرى ، أنشِقُ ما يتبقى من اثار ، أنهض عبر خلاياى الاوقات
السفلى ، أفتلّها ، وأشبُ ، وبعد قليل أنزفُ فيها عرقى ، وإذا لمعت سوف
تعومُ وتطفو ، أجعلُ منها خفّاً ، لن اتساعلَ أين ملائكتى وغبارى ، بين هواءِ
سوف يكونُ وآخرُ يخبو ، سوف أمرُ ، وأضعُ على إفريز الشرفةِ مالا أذكرُ ،
عندى منضدة للاكل ، وعندى ماءً ، عندى مكتبةٌ تتسللُ منها ماشيتى
العريانة ، عندى أمٌ ميتةٌ ، وأبُ يتساقطُ منه الموتُ على الطرقاتِ . وعندى
امراًة تملأ بطن الليل إذا أنتُ بعواءِ الفرحانين ، وعندى ريحُ ، ويقايا أحجارِ ،
طفلُ يكفى أن يتسلقنى ، لكنى قد ارتجفُ إذا أبصرتُ علامةً تانيثٍ ، قد
أغمسُ رأسى فى تجويفِ النبع ، وأنفضّه ، وأميلُ كثيراً نحو إناثِ الحيواناتِ
الأخرى ، أنشِقُ ما يتبقى

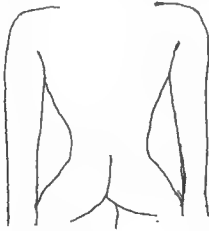
مها

لها أعمارٌ أخرى سقطت خلف ترجرجِ رِدْفِها ، وهواءٌ مها مسكونٌ
بالآهاتِ الأولى ، ونباتات الزغبِ الأصفرِ فوق سطوحِ مها يحصدُها
الحصادون ، مها لا تدرى كيف ترويضُ حاجتهاً لله ، فتصعدُ كلَّ ظلامٍ فوق
غراتِها ، وتبشِّرُ بالنورِ السرىِّ النازلِ من شبَّاكِ الرجلِ إلى شبَّاكِ غريمته ،
تنحلُّ عليه ، وتخلطُه بسوائلٍ ، غيمٌ مها يحتاجُ إلى أناتٍ كي يتفتَّت ، بعد قليلٍ
يُصبحُ في منقارِ الريحِ ، يقولُ المارَّةُ : كان هنا رجلٌ وامرأةٌ يحْتَسِيانِ الرِّيحَ
ويقتنلانِ ، وكان خَوارٌ ، كانت أوعيةٌ تتدحرجُ ، ولسانانِ ، يقولُ المارَّةُ : انظر
عند الركنِ هواءٌ يصحو ، لا يتذكَّرُ كيف انسَلَّ إلى صباةِ العرقِ ، وكيف
ابتلَّ ، وكيف يكونُ له جسمٌ من ماءٍ كيف يصيرُ ثِقِيلاً يطمحُ أن يسترخى فوق
الأرضِ ، ثِقِيلاً جداً يطمحُ أن يسترخى فوق الأرضِ .

درية

يكفى أن تضع يدك على وَهَجِ الوابِرِ ، وأن تتوَكَّأَ فوق عصا الهة
مغمورين ، وتمضى فى السرداب ، وبعد قليل سوف تصادفُ جسمَكَ بين
إناثِ المخلوقاتِ رصُّ على مالا يتبقى من أوجاعِ ماءً ، ثم تسريهِ فيمرُّ خفيفاً ،
يحملُ كابوسينِ وحلماً : إذ تغتسلُ ستَنفُضُ عنك الكابوسينِ وتلبسُ جلباباً
مرشوشاً بالأرحام ، أمامَ الشاشةِ تجعلُ حلمَكَ يَرْفُرُ يَرْفُرُ حتى لا يدركهُ
التعبُ ، ويجلسُ فى الخاتمةِ ، يؤمِّلُ أن تستقبلهُ دريةٌ خلفَ عوارضِ هذا
الليل .

لا أدري أبدأ كيف أراها عارية كرهاوى البحر ، وكيف أرى الكرمعين
 المبسوطين إلى أدنى ، وفراع يبدأ منذ يصير الإبط بداية مفترق ، وتوازي
 الحلم الواقف فى منتصف الغرفة مثل السيمافور ذراع ، فيما ينأى الجسم ،
 تصير الهوة عند الخصر بقايا هاوية ، تلتئم قليلاً عند شيوخ الردف ، كثيراً
 عند الحافة ، أخذ من أنفاسى أبخرة كى أرسم ظلاً يشبه ما أحتاج إليه ،
 وأزرعه فى أسفل هذى الورقة ، كل مساءً أخرج من صحرائى ، وعلى كتفى
 غيم يسقط حين أنخ ، لعلّى سوف أصيد جميع يمام الليل ، وأطلقه كى ينقر
 مثلى تحت الجلد ، وفى الأعشاش الحارة ، عند الصبح أقول : صباح الخير
 لأعشاب وحشائش تنبت تحت البطن صباح الخير .



رماد الكابوس

كان الجنود جميعهم فى غرفة الوالى ، وكانت لمبةُ الجارِ التى فى الركنِ
تقدرُ أن تُميلَ ظلالَهُمْ ، وعلى يمينِ البابِ كان الحارسُ المكونُ فوقِ سلاحه ،
يخشى إذا صاحت عليه الهانمُ ، العشاقُ يجتازون أنفاقاً من الظلمات قبل
بلوغهم ويظلُّ شيخُ فى فراغِ البهو ، يقرأ لابن سيدنا عن الصحراء كانت
طبيباتُ الريح تحمل ما تساقط من صدئ الأشجار ، صوتٌ واحدٌ سيكون
ممتلئاً بحُبِّ النورِ ، يجرى دونما خوفٍ ولا يتخلَّلُ الأرابيسكُ ، يسحبُ من
فضاءِ العابرِ استكشاته ويخاف أن تحتاجَ جاريةً إلى ظلٍ ، فيسرق ظله وتنامُ ،
كل الكائنات هنا توشوشُ فى طواعيةٍ ، على مهلٍ يصيحُ الحاجبُ : انصرفوا ،
سيأمر سيدى الوالى جميعَ نساءكم بالكشف عن أرحام هذا الليلِ ، لن
يهدأُنْ ، فاستنِدوا إلى ماءِ يشابهُ صوتَ هذا البابِ .

شفق ورجل عجوز أيضاً



مصباح شرق البلد ، بضوء رباني يرسم على المكان .. الظلال .. انحراف النهر .. المقابر الثاوية .
غفوة ثقيلة قبل طول الشعاع الأول ، وخفقة باردة لهواء البداري .. وسعلات مختلطة بسراسيب
مياه الصنابير بميضأة سيدك «أبو المكارم» غرب البلد .

رائحة تسرى بها الريح من الكهوف البعيدة عن العمار ، ومن الحجرات الزئة المفتوحة على الليل ،
تشيع منها الفضيحة ، وذهنفة الحزاني ، ورائحة غرف الحليب ، وفوح خبز الصباح الأول من الأفران
الموقدة ، بالنار ، ووجل الزرائب ، وشبح طرد الأفاعي ، ويخور التعاويذ ، ومنى الشهوات الحرام في
السراويل المهترئة ، ودمع عين الأرامل المتوحدات ، المهجورات بالموت ، والسفر الطويل .

بهائم عشار ، وأخرى في المخاض ، وثالثة عقيم تنتظر سكاكين الذبح والجزارة ، وامرأة كفها على
شباك ضريح الولي تشكو بدمع العين عقم رحمها ، وشوقها للضنى والخلفة ، وصرخة الوليد الأولى ،
ورنين أواني النحاس في السبورع .

— صبحنا وصبح الملك للمالك .

نهار كآلف نهار . ستر انكشف ، وبانت الدنيا في الصباح الرجم .

البنيت المليحة - بنت الأصول ، الناس الأوادم - ببشرتها البيضاء بلون القشدة ، وعينيها الخضراوين بلون البرسيم ، وضفيريها الشقراوين تحت شال أزرق . تقف محمية بجرم الكوبرى الحديد ، ترتدى ثوبا من حرير مطرز ، ويعنقها سلسلتان واحدة من فضة على شكل قلب بلون أرجوان ، وأخرى من ذهب تنتهي بآية من الذكر الحكيم .

الكوبرى يربط البلد بالمركز ، يدق قلبه فى الصباح مرة ، وفى المساء مرة فيفتح مفسحا المدى للمراكب المسافرة ، محملة بالرمال ، وأحمال القصب ، والجرار البيضاء ، تغادر المكان مشيعة بالموال ورائحة البلاد البعيدة ، يدق قلب الكوبرى فيستوى على الماء لدبة الآدمى ، وحافر الحيوان .

تقف البنيت من أول الليل ، تخاف طريقها ، يدق باب العائلة - هى غير الطهور - التى أسلمت نفسها للعشيق الحرام ، وتركت بلدها هاربة وراء من اختاره قلبها ، ذلك الأفندى الذى هجرها بعد حين ، وتركها وحيدة تتأمل الوجوه فى المدينة عليها تعثر على وجهه الغائب .

أراهم كأنهم يخرجون من ضلوعى . جدى العمدة ، وجدتى الهانم وأمى بهيتتها الغامضة ، والتى كان عليها طوال فراقى أن تقف أمام نافذتها ، تنظر ناحية المغرب ، منتظرة مقدم الليل بقلب منكسر .
« شفق » .

ما الذى عاد بك إلى البلد ؟

النهر رواق للخطايا ، وماؤه دموع التائبين .

خطتُ « شفق » مفارقة جسم الكوبرى فى اتجاه النهر ، حتى إذا ما وصلت الشط تكاثف شعورها بالازدراء ، وأحست بأنها تطفو على فضيحة وتذكرت فعلتها غير الطهور .

عاودها الحنين قبل الموت لرؤية جدتها وأمها وجدها العمدة فذهنت بغير دموع . ألقى بنفسها فى نور النهار العكر إلى النهر .

صياد وحيد (ليس من هذا البلد) ، كان قد فرد ثوبه على تراب الجسر ، وصلى لله ركعتين عند الخليج ، بجانبه مقطف الخوص ، يفرد فى اللحظة شبكته فيسمع صليل رصاصها . ويرمى بها للنهر ، غير واثق إن كانت ستخرج بالرزق الحلال ، أم ستخرج بالحصى والطين .

ارتطام جسد البنت بالماء نبهه ، وصرختها المستغيثة :

.. الحقونى .

جعلته يزعم بعزم الرجال :

.. غرياوى يابوى .

ثم يلقى بنفسه للنهر سابحاً حتى البدن الذى يطفو مرة ويغطس مرة .

(٢)

الجد ...

عمدة بن عمدة

طرح شجرة تضرب جنورها فى الزمان والمكان . أصل عريق من نسل أغراب بادوا ، جاءوا من البلاد البعيدة ممطين الجياد التى تصهل فى البرارى وراء الفتوح ، حتى استقر بهم المقام فى مصر المحروسة .

سلالة من ظهر سلالة ، لها الجاه والسلطة ، وللعباد الطاعة والخدمة ، يخرج مهيباً من « السراية » يقبض على عصاه العاج ، تفيض عليه عباة الجوخ الزرقاء .

كان قد أمضى ليلتين مسهداً منذ التقط الصياد حقيقته من النهر .

وقف أمام باب « الدّوار » يتأمل الأيام ، ويحصى السنين ، ويفكر بضنى القلب فى حفيدته التى ضربته آخر العمر فى حشاه ، ولوثت شال عمامته بالنجس .

كانت عيناه المتعبتان تشيان بحالته القلقة ، وتعبه الذى لا يستره هندامه النظيف .

تأمل داخل « الدّوار » المكتب القديم ذا العرائس الخشبية ، فوقه تستقر « عدة » التليفون الميرى السوداء بذراعها المعوج ، وحجرة حجز المجرمين على بابها القفل الكبير ، والسلاحيك ببناذقه السبعة المصفدة بالجنزير ، كابية ، وخفير وحيد يغالبه النعاس فى انتظار أوامره .

حدقة العمدة عندما شعر أنه ينظر لعينية بخبث .

نهار ريحه ثقيل ، وشيخ ضرير بالقرب من « الدّوار » أوقد ناره وجلس يستدفئ .

تنفس بعمق ، وهمس لنفسه :

- آخرتها تختم بالعار ، والبنت خرجت من النهر بالفضيحة .

دارت الريح بتراب « أمشير » فاثارت سخام الأرض الذي غفر وجهه ، وشال عمامته ، والعباءة الجوخ .

ليت من غابوا لا يأتون .. لا يضربون قلبه بالوجع .. طرابيش على هامات من كبرياء ، وقفاطين الشاهي ، ومرباط الجياد ، وقناديل من فضة تنير صالات « السراية » الواسعة ، والمضايف ذات الأرائك .

فرد عيائه فامتلات بالريح :

رأى أول الشارع جمعاً من الناس يتجه ناحية « الدّوار » في صخب . نساء ورجال وعيال صغار يصيحون ، وهو واقف في حيرته كالحيوان في الفخ .

وخزات من شمس الشتاء بدأت في اختراق « النبقة » على الجسر . عبق الجو برائحة دم النفاس ، واقترب الجمع من « الدّوار » في صخب .

- إلحق بإحضرة العمدة . الولد « حسن بن شريفة » ضبطوه على سطح دار « العللونة » . الولد مقيد الرسغن بحبل التيل . كان الدم يقطر من أنفه ، وصرخة مكتومة كاستغاثة تنطق من ملامحه .

أشار العمدة بيده فأسكت الجميع ، صرفهم واحتجز الولد في .. « الدّوار » حيث جلس ينزف بجوار الجدار .

يتأمله الآن بغير ارتياح ، بضمير مثقل ، وروح سجيّة ، تدفع يده العباءة التي تنحل عن بدنه كل حين ، ثم يعود يتأمل الطريق المنحدر إلى النهر ، لا تفارق خاطره فعلة البنت ، يفكر في القصاص ، ورد الكبرياء المهردة .

كان ينظر فى عين الولد . ثمة سخرية طافحة تطل من حمرة الدم النازف ، وابتسامة خبيثة ترتسم على الشفتين المشروختين .

« حتى اللصوص ، وكلاب السكك تضحك عليك . بائى حيل تصلب طولك ، بعد أن تاه الكرياج فى قاعة الخزين ، وما أنت الآن فى آخر عمرك تسف التراب » .

تقدم من الولد فى خطوات متعثرة ، ويبد مرتعشة فك قيده ، ومسح له دمه ، وبشفقة غير مسبوقة أشار له ناحية الطريق .

كان هو الذى لم ينخ يوماً يقاوم فى وقفته دموع الشيوخ .

(٣)

كان « عبد الدار » ، أمام « السراية » يجهن الحنطور .

غطاء من جلد لامع بحواف من فضة ، وعجلتان كبيرتان تدوران بالمشوار ، ملونتان بالأزرق ، والأحمر ، وكنبة خلفية مكسوة بقطيفة أيام زمان ، خضراء ، يقابلها كنبة صغيرة ، وعلى أرضه فرشت فروة خروف نظيفة كنسيج الحرير . على الجنبيين فانوسان من نحاس أصفر كالذهب الإبريز ، وزجاج أبيض ، ينوسان بضوء زينة كشموع السبع ، أو مصابيح التائهين .

« وكنت ، أنا الصغير ، ابن الناس الفقراء أسمع الحنطور يأتى من المركز فى الليل ، يركض جواده ، وقد نيهنى الركض من عز المنام فانهض وأطل عليه من شبك المقعد فألح ضوء الفانوسين يخترقان ظلمة الليل كأنما تدفعهما يد فى الظلام ، أو تحملهما الريح ، ولم أكن أرى الفرس ، ولا العبد « عويس » ولا حتى الهوانم ، ولكن فقط الفانوسين كأنهما فى اللحم » .

يضوى الجواد فى الشمس ، ويلمع الحنطور بطعنة شعاع الضحى فى انتظار أن تهل الهانم الجدة نازلة من « السراية » ذاهبة للبندر يتبعها البنات فى كساوى القطيفة والحرير الطبيعى .

جدة من زمان ، إذا شخضت جاب صوتها من أول البلد لآخره :

- البلد بلدى ، ومن لا يعجبه يشوف له بلد تانى .
غنى يخترق قلوب الفقراء كالتصل ، دافعاً بهم للسير فى ظل الحوائط ، والطاعة واجبة ، وأبدية
كالوشم على الصدور .
صوانى طلوع الماتم ، ونقوط الفرخ فى الطهور ، وسرادق الموالد طالع بالصحبة ، ووفاء لنذر قديم .
كرم يفيض بالغنى ، واحتفالية الطهور .
لكن اليوم ...
غيم على السماء ، وأبواب « السراية » موصدة .
تجلس الجدة فى حجرتها وقد أسدلت ستائر بيتها ، تتأمل صوراً على الحائط لأغوات بشوارب
مرفوعة ، وسيوف معلقة ، وينادق من أزمان منقضية .
نهضت عابسة الوجه ، وبرأس مكشوف ، محلولة الجدائل ، كانت ريح الشتاء تطوح بشعرها .
وقفت فى شرفة البيت تطل على البلد . لم يرها الخلق محلولة الشعر أبداً ، وبدت لهم فى اللحظة
كأنها جنية خرجت من الماء .
قالت لنفسها « كأننى أبحث عن دمة لعينى » .
خافت أن تحنى جبهتها فشددت قامتها واستقامت . ثم صرخت من غير صوت .
- اجز رقبتها بيدي . ولا تقول بلد طرمخت على شرفها .
وصفرت الريح أعالي مننزة الولى .

(٤)

كان الأب ينظر إلى الليل بذهول .
تواتر فى عقله مصيبة بنته . ويعود يتذكر طفولتها عندما كان يأخذها خلفه على الجواد ويرمع بها
على الجسر . وكانت هى تصر على أن ينزل هو من فوق ظهر الجواد لتقوده هى . كان يتأمل جو

« السراية » ويحس بانقباض في صدره ، وهو مستقر في الطابق العلوى الذى تلتقى حجراته فى دائرة حيث تطل نوافذها على الحقول ومجرى النهر ، وضريح الولى .

كيف سيواجهها من غير أن يتهور ويجز رقبتها ؟

نهض يبحث عن زوجته فى الحجرات الكثيرة . فتح حجرة أبيه فوجدها خالية ، وعرف أن والده الآن فى « الدوّار » يشغل نفسه هارباً إلى ما لا يجدى .

انحرف يميناً وفتح حجرة الجدة . كانت تجلس على الكنية ، فى صمت المصيبة ، محلولة الشعر ، لم تشعر به عندما فتح بابها . كان المكان أقل بهجة ، تشيع به المخاوف الطارئة ، وإحساس عام بالفضيحة .

لا يؤد مواجهة البنت وحده ، يريد من زوجته أن تكون معه . يخاف من ضعفه ، ومحبته للبنت التى جاءت على سبعة أولاد ، ويدا له العالم مليء بالردائل .

يسير فى ممرات السراية ، كأنها سراديب فى مغارة ، وكأنما فصلت عن بعضها .

حجرات معزولة . باكية وكالحة وقديمة - كلما فتح حجرة أغلقها . حواطط لمساء ، وفوانيس معلقة من غير ضوء .

لا أحد .

هذه كالموت . ومصيبة تدرى بعمره وعمر أجداده . لانت الخالتان بحجراتهن ، فيما اختبات الخادما عن العين ، حتى « عويس » العبد كأنما اشتم ريح السموم فانقطع دابره . أخذ يحث الخطأ فى البيت ، كمن يخوض فى زمن منسى .

وصل حجرة زوجته وقبض على أكرة الباب وأدارها . غشى الضوء بصره فأغمض عينيه . تما لك نفسه ونظر أمامه .

كانت بنته غير الطهور تجلس وسط طست الحموم متريعة ، يملأ لحمها الطست ، وتظهر أعضائه تحت الضوء ، تعوم على رغبة من صابون معطر ، عارية تحت نور الفانوس كانت الأم تحمل بيدها اليسرى إبريق النحاس الأصفر ، وتصب على الجسد ماءً فاتراً ، وكأنما تطهره من دنسه .

كانه سمع نهنهة زوجته ، بينما كانت تدعك بيدها جسد البنت فى دورات رتيبة ، والماء يطفو فى الطست حتى حافتة .
بدا له الأمر غير حقيقى . وخيل اليه انه يسمع حممة جواد تأتيه من الاسطبل ، سرعان ما ارتفعت وأصبحت صهيلاً .

(٥)

- العبد عبد ، والسيد سيد ، حلقة مربوطة فى حلقة . اسكتى ياخاله « أم السعد » الدنيا علمتنى الكثير .
- ياخويا كلنا أولاد تسعة .
- هذا كلام ياخالتي ، والحقيقة تخزق العين .
كان على يمينه مريض البهيم ، وذكر التوت ، وعلى شماله مصرف المياه الذى تنبت على ضفتيه شجرات شيطانية ، وتنقلت فى عمقه أسماك فى حجم كف اليد .
- هذا كلام أبى ، عن جدى الذى باعوه فى سوق العبيد فى إمبابه .
- هذا كان زمان ، والوقت تغير .
- لم يتغير شيء . الأسود أسود . والأبيض أبيض .
فى غضبه دفع به « الأنثوت » فى عقدة « المرد » وراح يحرك سلاح المحراث حتى إذا ما نفذ فى الأرض « الباء » المروية فرقع « بالرخو » فتحركت البهيمتان اللتان يشدهما « ناف » من الخشب .
اندس سن المحراث فى الأرض فانشقت عن جذور قديمة ، دود حى ، وأصداف مكسرة ، وبقايا عظام شائنة ، وفخار عليه كتابة مجهولة ، وبقايا ثمار من فصول منقضية .

الخالة ، والشباب اللذان يخدمان بلقمتهما فى الدار الكبيرة يسيران ، وهو يدقع المحراث وهى محنية الظهر برأس ساقط تجاه الأرض ، تعلق فى كتفها مقطف الخوص به حبات الأذرة المبلولة تسال من بين أصابعها إلى الخطوط المنتظمة ، تمضغ صدغيها ، وليس لها ثديان .

دفع برجله المحراث ، ولع وجهه بالعرق ، وشد « المرد » لتستقيم البهيمة تنهد الفتى الأسود بحزن . وفكر .

« سراية » على كعفيه .

حظائر تقطع ، ومزاود تملأ ، وبهائم تحلب فى ورشة النهار والليل ، ومحاصيل تجمع . تسال :

ما الذى يجرى الآن ؟

الست الصغيرة عملتها وانتهى الأمر .

أيام « والسراية » مغلقة وستى « شفق » مسجونة ، والرجل خفت ، وانقطع الزوار .

وكان يراها فيما مضى تقف تحت شجرة الرمان فى حديقة البيت ، تهب عليه رائحتها ، ورائحة ورد ● الجنية فينتفض قلبه ، ويحاذر من الغلط ، وعندما تصرخ فى وجهه كان يسرع بالفرار .

— حتى ستى الكبيرة انقطع دأبرها .

فى الليل ترك نفسه يحوم حول السراية لعله يفهم .

(٦)

الجد على رأس المجلس والجدة فى مواجهته ، والأب والأعمام يجلسون تحت النافذة المفتوحة على الليل ، لا يدركون كم مر من الزمن عليهم وهم فى خرس .

كانت البنّت فى الوسط تجلس على الأرض ، نظيفة ومستحمة ، ولها رائحة معطرة .
سهلت الأفراس فجأة ، وكانت فى ربيع طلب العشار ، ازدهم الليل بصهيلها فقاوم الأب غضبه
ونفض مطلاً من النافذة صارخاً فى «عويس» العبد .
اسكتها يا ابن الزواني حتى لا أنزل وأخذ عمرك .
انتفض العبد الجالس القرفصاء أمام باب الاسطبل .
عاد الأب وجلس .
عدّل الجد من هندامه ، ونظر لوجه عائلته المستقرة تحت الضوء الشاحب للمضيئة المعزولة ، وقال:
- ما جرى جرت به المقادير ، ونحن عائلة لا تعرف القتل .
قالت الخالة بصوت خفيض :
- نزوجها يا أبى . الزواج ستر ، وألف من يجمالنا .
طاطاً الجد رأسه ، وأخذ ينظر إلى الأرض تحت قدميه .
نهض الأب ، شوح بيديه :
- لن يحمل أحد عنى عارى .
اجلس يا « فكري » دعنا نتكلم بعقل .
خطا الأب حتى النافذة وأطل على الليل . وجه الجد كلامه للبنّت :
عاجبك هذا يا « شفق » ما الذى نفعله فيك ؟
ردت منكسرة :
- ما تراه يا جدى .
حنّة كأنها الماء فى صوته المتهدج ، وتيار من دم خفى يربطه بتلك البنّت .

كانت الجدة صامتة بدرجة مروعة ، تحديقهم بعين طائر جارح فجأة صرخت فيهم :
- هذا كلام الولاية وضعاف النساء ، والعمدة قلبه رهيف ، وأنا لن أريحها بالموت .
استحكم الليل ، وسكنت للحظة زوايا أمشير ، وسرعان ما أخذت تدوم من جديد .
كان قمر الشتاء يتعثّر في السحب الشتوية ، ولذعة البرد تسكن الأبدان .
حملقوا في الجدة خائفين .

نهضت الجدة بجرمها المفرد الذي لم ينحن أبدا كانوا يسمعون دقات قلوبهم ، ينتظرون كلمتها النهائية ، وكانوا يعرفون أنها تبحث عن عقاب .
خطت حتى تجاوزتهم ، ونظرت في عيونهم جميعاً . عند النافذة نظرت إلى الليل تبحث بين الركاب ..
ضوء يكشف عن سور الحديقة ، وسلام الرخام ، وصرخة لكروان على النهر .
كانت تسمح المكان بعينها حتى اصطدمت به جالسا تحت ضوء الفانوس ، أمام الاصطبل ، بيده
عود الحطب ما يزال ، لا يظهر لونه في الليل ، ولا يسمع سوى تنهاته .
« عويس » ابن العبيد يجلس في الليل تحت النور الشحيح وينتظر متأملا نافذة المضيئة حيث تجتمع
العائلة .

تأملته الجدة كأنها تراه للمرة الأولى ، وأخذت تنقل نظراتها بينه وبين الحفيدة ، ثم تنهدت مستريحة
وكأنها شغيت ، بعد ذلك أغلقت النافذة .

وليم جولدنچ آخر الروائيين المتينافيزيقيين

دراسة العلوم إلى التخصص في الادب الإنجليزي . وفي
مقابلة أجراها معه الناقد **جون كساري** في ١٠ - ١١
يوليو ١٩٨٥ يقول **جولدنچ** إنه لا يذكر أيا من أساتذته
في قسم اللغة الإنجليزية - مضمرا أنهم لم يخلفوا فيه
أى أثر - ربما باستثناء **ل. رن** أستاذ اللغة الانجلو -
سكسونية ، بل ينفي أى شعور بوجود ج. **تولكن** أستاذ
الادب الإنجليزي الشهير بتلك الكلية ، ومزلف عدد من
الروايات المخرفة في الخيال : « **الهوبيت** » ،
« **رسالة الخاتم** » وغيرها . تخرج في أكسفورد عام
١٩٣٣ واشتغل كاتبا وممثلا ومخرجا لفرق مسرحية
صغيرة ثم اشتغل مدرسا تزوج في ١٩٣٩ (وهو
يهدى إحدى رواياته إلى ابنة المسمى **ديشيد**) . أثناء
الحرب العالمية الثانية التحق بالبحرية الملكية ورقى إلى
رتبة ملازم يقود زورقا لإطلاق الصواريخ . قضى أغلب
سنوات الحرب في البحر ثم عاد إلى التدريس في
مدرسة الاسقف **وردزورث** بـ **سالزبرى** وبقي بها حتى

مجموعة تلاميذ القى بهم على جزيرة مهجورة ،
بحار يفرق في منتصف المحيط الأطلنطي ، كاهن من
العصور الوسطى تستحوذ عليه فكرة إضافة مجد جديد
إلى كاتدرائيته ... تلك بعض خيوط الروائي الإنجليزي
وليم جولدنچ الذي رحل في شهر يونيه من هذا العام
عن اثنين وثمانين عاماً ، وكان - بعد رحيل **فرنسوا**
موريك و **جريام جرين** - آخر الروائيين الدينيين الذين
اتخذوا من فكرة الخطيئة الأصلية في المسيحية منطلقاً
لهم .

ولد **وليم جيرالد جولدنچ** عام ١٩١١ في قرية
صغيرة بمقاطعة **كورنول** الساحلية لـ **ابوين** ينتميان إلى
الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة ، فقيرة ولكنها
متعلمة . وتلقى دراسته في « **مولبره جرامرسكول** » .
وبعد انتهائه من المرحلة الثانوية فاز بمنحة دراسية
لـ **اللاحاق** بكلية **برينزور** بجامعة أكسفورد حيث اتجه
لدراسة علم النبات تحت المجهر ، ثم حول مساره من



وليم جولدنج

« الفرائشة النحاسية الصقراء » (١٩٥٨) وهى عن
إمبراطور روماني فى القرن الثالث بعد الميلاد . ثم
روايات « سقوط حجر » (١٩٥٩) ، « البرج » (١٩٦٤)
تبعها مجموعة من المقالات « البوابات الساخنة
ومقالات أخرى عارضة » (١٩٦٥) . وجدير بالذكر
أن عنوان « البوابات الساخنة » مأخوذ من قصيدة
ت . س . إليسوت المسماة « جيرونتيون »
ويقول جيرونتيون فى مطلعها .

هانذا ، رجل عجوز فى شهر جاف .

إن غلاما يقرأ لى وأنا أنتظر المطر .

ما كنت قط لدى البوابات الساخنة

ولا أنا حاربت تحت وابل المطر الدفىء

وقد غاصت ركبتي فى مستنقع الملح ، ارفع
سيفاً ،

يلدغنى الذباب .

فالبوابات الساخنة هنا كناية عن قوى الحيوية
والغريزة والطاقة باعتبارها مقابلة للخدر الذى ارتضى
فيه بطبل إليسوت (كلمة « جيرونتيون » فى
اللغة اليونانية القديمة تعنى : « رجل عجوز
ضئيل ») .

رواياته الأخرى هى : « الهرم » (١٩٦٧)

« السرب العقرب » (ثلاث قصص متوسطة الطول

١٩٧١ هى : « السرب العقرب » ، « كلونك كلونك » ،

« مبعوث غير عادى » . وإحداها تقع فى روما القديمة

ومصر القديمة ، والأخرى فى مصر عندما بدأ البناء

عام ١٩٦٢ ثم تفرغ للادب . درس زمناً فى سجون
ميدستون مواد القراءة والكتابة والحساب (الرأى
الثلاث كما تدعى فى الإنجليزية) حيث إن أغلب
السجناء كانوا أميين . فى عام ١٩٦١ - ١٩٦٢ عين أستاذاً
زائراً بكلية هولنز فى ولاية فرجينيا الأمريكية ، كما
اختير زميلاً فى الأدب بالجمعية الملكية البريطانية .

بدأ جولدنج حياته الأدبية بنشر ديوان من
الشعر عنوانه « قصائد » فى ١٩٣٥ (ويقول إنه كان
متأثراً فى قصائد هذا الديوان بالشاعر الفكتورى
الفرد تنسن ، خاصة استخدامه للاستعارة المطولة أو
الممتدة ، وهو ملمع نجده أيضاً فى شعر مالىو
أرشولد - معاصر تنسن . ويرتد أساساً إلى شعر
هومبروس) . ولكن روايته الأولى « سيد الذباب »
لم تظهر حتى ١٩٥٤ وأحرزت نجاحاً فورياً على كلا
جانبيه الاطنلى ، وحولت إلى فيلم من إخراج بيتربروك
فى عام ١٩٦٣ ، وأصبحت من الكتب المقررة على الطلبة
فى المدارس الثانوية والجامعات ، وبيع منها أكثر من
مليون نسخة فى الطبعة الأمريكية ورقية الغلاف . ويقول
النقاد الإنجليزى فرانك كيرمود إنها ، بكل المقاييس ،
قد خلفت رواية الكاتب الأمريكى ج . د . سالانجر
المسماة « صياد فى حقل الجاودار » (يترجم د .
رمسيس عوض هذا العنوان إلى « صيد فى حقول
الشالم ») (١) باعتبارها الكتاب المفضل لدى الشباب
الأمريكى المتعلم ، كتاب ما قبل النوم . روايته التالية
« السوراسون » (١٩٥٥) تُحدث عن إبادة الإنسان
الوحشية لأسلافه الأكثر رحمة . وقسوة الإنسان الباطنة
تقع فى الصميم من كثير من روايات جولدنج . نشر
بعد ذلك رواية ، « ينشر مارتون » (١٩٥٦) ومسرحية

المعتقد لحكم الأسر والفراعة ينبثق ، والثالثة في أفريقية منذ أكثر من ٧٠ ألف سنة ماضية) . وجدير بالذكر أن جولدنج قد نلل دائماً مهتماً بمصر ، وفي كتابه « الجوابات الساخنة » مقالتان عنها : « مصر من داخل » و « مصر من خارج » . كما أصدر في ١٩٨٥ كتاباً عنوانه « يوميات مصرية » (يحكى عن رحلة له بقارب شرعى على طول مجرى النيل) وفيه يقول : « خلال السنوات الستين الماضية لابد أن أكون قد قرأت كل كتاب شعبي كتبه أى امرئ عن مصر . وبالتشترك مع جيلي كنت أشعر بارتباط عميق . وطبعي إذا جاز القول - بالأسور لا المصرية فحسب ، وإنما المصرية القديمة » . وقصص جولدنج عن مصر القديمة تملك من الحدة الرويوية والقوة التخيلية ما يرفعها قامت فوق قصص الغامرة والعاطفة الراجحة من قبيل « إله ضد الآلهة » لآلان دريسدي ، أو « المصري » (سنوحى) لمايكا فالناري ، أو « ملكة مصر المفقودة » للويسيل موريسون - أو أسواها طراً - « كليوباترا » لرايدر هاجارد . (٦)

لجولدنج أيضاً من الروايات : « فلكمة مصرية » (١٩٧٩) ، « طوقس المرو » (١٩٨٠) وقد حصلت على جائزة بوكسر) . وكثيراً ما يقدم فى هذه الروايات أفراداً معزولين أو جماعات صغيرة فى مواقف متطرفة تعالج الإنسان فى وضعه الأساسى مجرداً من كل زخرف (كما رآه الملك ليس بعد أن فقد سلطانه) وتخلق نوعاً جديداً من الأمثولة الرمزية أو الخرافة الأخلاقية ، وكأنها رد لاموتى ، مضاد للزعنة الإنسانية ، على الأعمال التى من طراز « الطاعون »

للبيير كامى حيث نجد تأكيداً لقيم التضامن الإنسانى وانحيازاً إلى صف الإنسان فى وجه القوى القبيية . إنه يكتب ضريباً من الرومانس الميتافيزيقى ، رافضاً فكرة التقدم من خلال التاريخ ، ومقترباً من الخيال الأسطورى المضاد للزعنة الطبيعية فى الفن . والواقع أن جولدنج يؤثر كلمة « الأسطورة » على كلمة « الخرافة » . يقول : « أشعر بأن الخرافة شيء مخترع على السطح بينما الأسطورة شيء ينبع من جذور الأشياء بالمعنى القديم لكنهما مفتاحاً للوجود ولعنى الحياة بأكملها والخبرة ككل » . والأسطورة الأساس التى تفرق عمله هى أسطورة سقوط الإنسان والظرد من الفردوس ، كما يحمل - فى الجانب المقابل - على أسطورة الفردوس الأرضى وفكرة الهمجى النبيل عند روسو وغيره ، ويتميز رواياته بمهادنا المتنوعة على نحو لافت ، وكثير منها - كما ذكرنا - قصص تاريخى .

حصل جولدنج على جائزة نوبل للادب فى ١٩٨٣ ، وروايته المسماة « رجال من ورق » (١٩٨٤) تصف المتابعة التى يتعرض لها روائى إنجليزى ذو شهرة عالية يسميه المؤلف ولغرد باركلي من جانب باحث أكاديمي أمريكي يدعى ريك ل. تيرنر ، مما يعكس ضيق المؤلف الشخصى الذى عبر عنه : إذ وجد نفسه « مائة خاما لصناعة أكاديمية خفيفة » (انظر محاضراته المسماة : « دريقة (أو لوحة هدف) متحركة » وقد أقيمت فى عام ١٩٧٦ ونشرت فى مجموعة محاضرات ومقالات تحمل ذلك العنوان عام ١٩٨٢) .

توطدت مكانة جولدنج فى الأدب الإنجليزى لما يتميز به عمله من بصيرة شعرية وصلابة خلقية (شمة

الضوء، على عقلية **جولدنغ** وتكوينه الوجداني : إنه يحسب قراءة الأدب الإغريقي القديم (وقد علم نفسه اليونانية القديمة لكي يقرأه في الأصل) ، ويعزف على البيانو والآلويو ، ويلعب الشطرنج ، ويجب الملاحظة ، ويتعاطف مع الجنسيين المتليين واليهود والزواج وغيرهم من الأقليات المضطهدة في رايه .

وصفت نظرة **جولدنغ** إلى الوجود بأنها نظرة صانوية : تقم تقابلا حادا بين إله النور وإله الظلام ، قوى الخير وقوى الشر . ومنذ سن باكرا أدرك **جولدنغ** أنه - بخلاف أبيه - لا يمكن أن يكون عقلايا أو ملحا بالغيرة . لقد اهتم بجانبى الطبيعة البشرية : السار والمكر ، وقارنه بعض النقاد في هذا الصدد بـ **جورج أورول** ، صاحب رواية « مزرعة الحيوان » ، فجدوه متفوقا على **أورول** . إن رواية « سيد الذباب » تدور حول أطفال تركوا بمفردهم ، شاتها في ذلك شأن « جزيرة الكنز » لـ **روبرت لويس ستيفنسن** و« جزيرة اليتامي » لـ **سرور ماركولسي** ، و« رياح عائلية في جامايكا » لـ **لرنتشارد هيوز** . ولكن ما يجعل منها « ربما أقوى رواية إنجليزية كتبت منذ الحرب العالمية الثانية » (على حد قول **ديفيد دنتش**) أنها « قصة مروية بواقعية دقيقة وفي الوقت ذاته بوضوح رذويي يبين أن كل شيء رمزي » . فالطفل كما يصوره **جولدنغ** صورة كاريكاتورية من الرجل : إنه « بخلاف ما يظن **رولزورث ورويسو** وسائر الرومانتيكيين - لا يجر سحبا من المجد البريء وراه وإنما يتحول بسهولة إلى الشر . ويقول **ولتر آلن** عن هذه الرواية : « إن إدراكها للشر هو من القوة بحيث إنها تمسّ عصب بشاعة العصر كما لم تفعل رواية إنجليزية من عصرها » . ويضيف آلن : « يرى

ما لا يقل عن خمسة كتب كاملة عنه - والأرجح أن ثمة أكثر . في المكتبة الإنجليزية فضلا عن مئات المقالات والمراجعات وعشرات الرسائل الجامعية في مختلف أنحاء العالم) فهو من أهم الكتاب الذين صوروا نوازع القسوة والأنانية والتوق إلى السلطة ، وبينوا كيف أن الحضارة مجرد قشرة سطحية يمكن أن تتصدع وتتفتت تحت أهون ضغط . إنه كاتب أمثولات رمزية فلسفية عن طبيعة الشر ، ويكون الحضارة مهددة دائما من داخلها وخارجها على السواء . في عمله توتر دائم بين الطبيعة والثقافة ، بين العماء والنظام ينتهي عادة بانتصار الطبيعة والعماء . وحتى الطفولة عنده « حمراء اللبأب والمخلب » على حد وصف الشاعر **ننسن** للطبيعة في قصيدته المسماة « في الذكرى » (وهي مرثية لصديقه **أرش هالام**) . إنه يحدث عن « نهاية البراعة ، والظلمة في قلب الإنسان » وذلك بمثلما كتب الروائي البولندي **مولدا** ، الإنجليزي لغة **جوزيف كونراد** قصة « قلب الظلمات » (ترجمتها د. هدى حبيشة) عن رحلة في أعماق مجرى نهر الكونغو البلجيكي تبين أن قلب الظلمات ليس أعماق القارة الأفريقية بقدر ما هو الشر القار في الطبيعة الإنسانية ذاتها . والواقع أن ثمة ما يربط بين **كونراد وجولدنغ** . يقول **فرانك كيرمود** : « إن عدته التقنية معقدة كعدة **جوزيف كونراد** . ومع ذلك فهو ، مثل **كونراد** ، يبدأ كل كتاب جديد له كما لو كان أول كتاب يكتبه . وأوجه الشبه بينهما هي : حساسية معزولة بل من المحقق أنها منفية ، انشغال بالذنب ، براعة تقنية مستمتية » .

ثمة بعض ملامح شخصية قد تلقى أيضا بعض

العقلية ، ولا الثروة اللغوية ، ولا الطاقة الوجدانية التي تتطلبها طموحه . على أن **جولدنج** لم يعدم من النقاد من رنوا عنه هذه السهام وغيرها بل ردوها إلى نحره من صوبوها . فخمة قطاع كبير من الرأي العام الأبسي . تعززه دراسات أكاديمية ممتعة . يرى أن **جولدنج** من ابرع كتاب الإنجليزية في قرننا العشرين استخداماً للغة ، وتحملاً لها بكل طاقاتها الفكرية والوجدانية حتى لتكاد بعض رواياته أن تكون استعارات متطاولة أو قصائد طويلة (كتب عالم اللغويات البرلماني م . هاليداي مقالة هامة عن استخدام **جولدنج** للغة) . وفيما يخص نظرية المتشائمة إلى الطبيعة البشرية يقول أحد النقاد (**روبرت بارنارد**) : « الحق أنها نظرة بالغة الحدثة ، مفهومة من رجل ينتمى إلى جيل تمنع عليه أن يتشرب دروس معسكرات الإبادة النازية ، وإلقاء القنابل الذرية على اليابان » . ويقول ناقد آخر (**كرستوفر جيلي**) عن رواية « سيد الذباب » :

« لاربي في أن شهرتها ترجع جزئياً إلى الاهتمام . عقب الحرب العالمية الثانية . بقول الصغار والشبيبة ، وجزئياً لأنها تلخص انقشاع الأوهام في منتصف القرن العشرين عن تغافل القرن التاسع عشر إزاء الطبيعة البشرية . كان أبو **جولدنج** (انظر المقالة المسماة « السلم والشجرة » في كتاب « البوابات الساخنة ») مدرساً ذا عقائد راديكالية في السياسة ، واعتقاد بأن الدين خرافة عفى عليها الزمان ، وإيمان قوي بالعلم . وأعمال ابنه يينية على نحو قوى ، وإن لم يكن صريحاً ، تشير في خطى الموروث اليسوريكاني (النظري) الذي يؤكد الحضيئة

المرء ما يصنعه **جولدنج** : إنه يرينا الإنسان مجرداً من ثيابه . الإنسان عارياً من كل حرمان العرف والحضارة . الإنسان كما هو في وجدته وفي جوهره » **فجولدنج** كاتب انقشعت عنه الأوهام . وإذا كنا نقول إنه . مثل **كلوديل وموريك وإليوت وأودن وجريام جرين** - كاتب ديني بل لاهوتي فينبغي أن نذكر أن الحس الديني لدى هؤلاء الكتاب - وهو حسٌ معذب تتناوشه الشكوك وتحطيه المخاوف من كل جانب - ليس حساً بسيطاً ، ولا شيء فيه من إيمان العجائز القائم على التسليم الأعمى . إنهم يقبلون المسيحية - أو بعض جوانبها - على المستوى الجازي لا الهرفي ، ومن المشكوك فيه أن يندرج أيهم تحت أي مفهوم سنقبل . إن الكاتب المسيحي الذي جاء بعد **دوستويفسكي** و**نتشه** و**داروين** و**فرويد** و**ماركس** و**فريزر** لا يمكن أن يكون كالكاتب المسيحي الذي ظهر قبل مقدم هؤلاء الرجال .

وقد تعرض **جولدنج** ، كما هو طبيعي ومنتظر ، لسهام النقاد الذين لا يشاركونه مطلقاته الفكرية . فنعى عليه أصحاب المذهب الإنساني والماركسيون بل والمسيحيون السنيون تلك الاتجاهات السلبية ، من عمية وتشائم ، التي تصبغ رواياته بلون قاتم وتسد مسالك الأمل أمام أبطالها وقرانها سداً . وفي مقالة معانية - لا أحسبها ذات عمق فكري يُذكر - يقول الشاعر والمصور والنقاد الأمريكي **كنيث ركسبروث** إن **جولدنج** « يقتصر إلى الأسلوب اللازم لأنبياء العهد القديم » . فهو يريد أن يكتب سفر أيوب جديداً ، أو مراثي أرمياء ، أو يبعث تشاؤمية الجامعة سليمان بن داود إلى الوجود من جديد ، ولكنه لا يملك القوة

الأصليّة . وفي مقالته للسماة « خرافة » (من كتاب « البوابات الساخنة ») يشرح كيف أن روايته الأولى نبعت من استبصاراته في الحرب الأخيرة : « إن أي امرئ تمزق خلال تلك السنوات دون أن يفهم أن الإنسان ينتج الشر كما تنتج النحلة الشهد لابد أن يكون أعمى أو به خلل في رأسه » . ويُراد بهذه الرواية أيضاً أن تواجه ما يمكن تسميته « أسطورة الجزيرة الصحراوية » في الأدب الإنجليزي ، كما تستمد من رواية دانييل ديفو « روبنسن كروسو » ، وتتجلى بوجه خاص في كتاب مشهود للأطفال عنوانه « الجزيرة المرجانية » (١٨٥٧) من تأليف ر . م . بالانتاين . وقد غدت هذه الأسطورة الاعتقاد القائل بأن البشر إذا عُزلوا عن كوابح الحضارة ظلوا محتفظين بإنسانيتهم من خلال فضائل فطرية مركزة فيهم . إن أغلب الأولاد في رواية « سيد الذباب » يتدهونون بسرعة إلى وضع المتوحشين . وتزداد هذه العملية بشاعة من جراء رسم جولدنج المنقح لشخصياتهم : فجولدنج ، كابي ، مدرس علم بنفسية الصغار .

إن روايات جولدنج تُشكك في تفوقنا على الوحوش والهمج ، وتوضح زيف طلاء المدنية ، وعجز حسن النية وأشكال الديمقراطية عن الوقوف في وجه وحشية الإنسان الفطرية . وهذا أوضح ما يكون في رواية « سيد الذباب » .

وعبارة « سيد الذباب » ترجمة للكلمة العبرية « بلزباب » أو « بعليزبول » . وبعليزبول يدعى في إنجيل لوقا (الإصحاح ١١ ، الآية ١٥) رئيس

الشياطين . وسيد الذباب في الرواية رأس خنزير ، تعفنت وتكاثر عليها الذباب ، تغدو طوطماً أو رباً لأولاد على الجزيرة . وتبدأ الرواية في أعقاب تحطم طائرة ، بعد حرب نووية ، مات قائدها وكل الراشدين من طاقمها بينما ينجو الأولاد (أكبرهم لياجوز الثانية عشرة) ويجدون أنفسهم على ظهر جزيرة مدارية مباحلون في البداية أن يقيموا مجتمعاً مثالياً . أو لانفا بالإنسان على الأقل - متأثرين بالتعاليم الدينية والخلقية التي عُربت فيهم منذ مولدهم ، ولكن هذه النزعات الخيرة سرعان ما تتراجع إلى الوراء مخلفة السبيل للجزء المظلم من طبيعتهم فيتركسون في حماة الخرافة والقسوة والوحشية . إنها محاكاة ساخرة لرواية ردولف ينس « عائلة روبنسن السويسرية » وما جرى مجراها . ويقول الناقد مارتن سيمور - سميث عن رواية جولدنج : « إنها تعليق وحشّي على رواية الكاتب الفيكوري بالانتاين : حيث بعض الأولاد البريطانيين تتحطم بهم سفينة على شواطئ جزيرة صحراوية فيخلقون لأنفسهم مجتمعاً جليلاً توجهه مبادئ المسيحية . ويخلق أولاد جولدنج دايتوبيا (أي يوتوبيا كابوسية) موعة لا تُنسى » .

والحق ، كما يقول ستفن ول ، إن « انقسام الأولاد إلى قبائل ، وكوايسهم ، ومهرماتهم ، وتقهقرهم وراء قناع من الأصباغ ، واستسلامهم في النهاية لطغس الصيد والمطاردة الذي اخترعوه - هذه الخطوات الارتدادية إلى الهمجية تدبّن بشيء لدراسات المحدثين للشعوب البدائية ، ولكنها تدبّن بجزء أكبر للواقعية الحية لكل من الأولاد والمكان الذي يجدون أنفسهم فيه . إن كل

شراً عن هؤلاء الصغار . وحلقة الشر الجهنمية تدور بالجميع في دوامة ملتهبة كذلك التي تصصف بخطأة دانتي في دوائى جحيمه .

وترى الناقدة كلير روزنفيلد أن جولدنج يمسرح، عن وعى ، نظرية فرويد فى تركيب النفس . فالصور التي تحف برالف وچاك إلهية وشيطانية . إن رالف يريدنا إلى الله ، وچاك يريدنا إلى الشيطان . ولكن ، كما يُذكرنا **فرويد** ، لا تلبث الميتافيزيقا أن تغدو ميتاسيكولوجيا ، بمعنى أن ما وراء الطبيعة يستحيل إلى ما وراء علم النفس . فالأكلة والشياطين ليسوا سوى العمليات التي نسطقها على العالم الخارجى من واقع ذكرياتنا ومخاوفنا ورغائبنا . إن رالف إسقاط لدوافع الإنسان الخيرة التي تشق منها رموز السلطة : الآلهة والملوك والآباء والمعلمون ، ممن يرسون أسس العمل الخلقى والاجتماعى . بينما جاك إخراج لقوى الشر الغريزية الكامنة فى اللاشعور . **والقابو** ، بحسب ما يقول **فرويد** ، تحريم بدائى جداً تفرضه من الخارج سلطة موجهة ضد أقوى رغبات الإنسان من جنس وعدوان .

ومن الشخصيات الهامة فى الرواية شخصية سيمون إذ أن لديه من الشجاعة ما يجعله يواجه المعبود الذى اتفخه الأولاد ركباً ، كما يواجه « **الوحش** » الذى يخافونه . وهذا « **الوحش** » ليس سوى جثة هامدة ، دب إليها التعفن ، لربل من جنود المظلات لقي مصرعه أثناء اشتباك حربي قرب الجزيرة ، ولم يعد فيه ما يخيف ، ولكن لا أحد يريد أن يصفى إلى صوت العقل . إن سيمون لا يؤمن بوجود الوحش ويرى فيه إسقاطاً

خطوة من الطريق إلى الوراء . وقسم كبير من قوة القصة ينبع من التدرج المقتع من البهجة الأولى إلى الرعب الختامى - منقولة من خلال نوع الخبرة الطبيعية لمثلها .

إن الإسهال والعرق ودم الخنزير والذباب - وكلها عناصر يبرزها **جولدنج** - نغض قوى للحياة العروية التي يصفها **بالانتاين** على « جزر المحيط الهادى » الجميلة اللامعة الخضراء المرجانية » (لاحظ أن هذه الأوصاف كلها جزء من منظومة التوسع الإمبراطورى الفيكترى ، وإعادة إنتاج لـ « **عبي الرجل الأبيض** » إزاء المجتمعات البدائية الأقل تقدماً) . وكما يلاحظ الناقد **كولدمان لوف** « ينقسم الأولاد فى النهاية إلى معسكرين : فجاك ، القائد الأكثر عنفاً ، يغدو متزايد الوحشية ويوقف : إذ يتزايد عدد أنصاره ، فى وجه رالف الولد الذى يمثل المستولية والثقة بالعالم المتحضر وقيمته ، و **جسى** الولد البدين الذى « يمثل » للفريضة العقلانية العلمية . وفى النهاية يُقتل **جسى** ، ويُطارد رالف إذ تطلب حياته القبيلة المتوحشة التي تكونت تحت زعامة **چاك** . ومع ذلك ففي اللحظة الأخيرة ، إذ تلوح البدائية وقد كُتبت لها الغلبة ، يصل رالف - فى فراره الذى أصابه الجنون - إلى الشاطئ عند أقدم ضابط بحرى بريطانى هبط لتوّه من سفينة مارة . وهذا الضابط - بزيه العسكرى الأبيض الذى لاتشويه شائبة - يتطلب أن يعرف ما الذى جرى ، ويهش إذ يجسد مجموعة من الأطفال البريطانيين قد تصرفوا على هذا النحو (**الشائن**) . « على أن **مسييس عوض** ينبه ، بحق ، إلى التورية الساخرة الكامنة فى هذا المشهد : فالكبار - الذين يمثلهم هذا الضابط - لا يقلون

الاعتراض على نظرة جولدنج فيقول : « لا يمكن اعتبار الأولاد ممثلين للبشرية ، كما يعتبرهم المعجبون بجولدنج : فما من مجتمع فى العالم يخلو من راشدين ، وما من مجتمع فى العالم يخلو من إناث . وجزيرة جولدنج تفتقر إلى كل من الراشدين والإناث » .

انتقل الآن - متوخياً المزيد من الإيجاز - إلى بعض روايات جولدنج الأخرى . كانت « الوارثون » هى عمله الثانى الذى وصفه الروائى المجرى آرثر كسستلر بأنه « زلزال فى غابات الرواية الإنجليزية المتجمدة » . والوارثون هنا هم أسلافنا الأقربون ، الإنسان العاقل (هومو ساپينز) الذى يذهب بعض علماء الأنثروبولوجيا (ولو أن هذه نظرية خلافية) إلى أنه أباد إنسان نياندرتال السابق له فى الوجود ، وذلك عند نقطة ما من عصور ما قبل التاريخ . وكما كانت « سيد الذباب » رداً على بالانتاين ، جاءت « الوارثون » رداً على الروائى والعالم والمؤرخ البريطانى ه . ج . ويلز . فعلى حين أن ولز فى كتابه « مجمل التاريخ » نظر إلى إنسان نياندرتال على أنه متوحش ، أكل للحوم البشر ، وربما كان مصدراً لشخصية الغول فى المأثور الشعبى ، راه جولدنج بريئاً رحيماً يعيش فى كون دنى أساساً ، ويرتبط برفاقه من خلال مشاركة صوفية تجعل اللغة أمراً غير ضرورى . إنه لا يستطيع الصمود أمام عدوه الأكثر تطوراً ، الـ « هوموساپينز » الضارى الذى نراه . فى الرواية - يعينى إنسان نياندرتال ، وهى لفظة فنية بارعة من جانب جولدنج .

لخاوفنا الداخلية : « ربما كان لا يعدو أن يكون أنفسنا » . وعندما يحاول أن يجلب إلى رفاقه الأنباء السارة ومزدها أن المظلى لا يجب أن يضيفهم (إنه ، بعبارة أخرى ، يحاول أن يصر الإنسان من نير التاريخ) يقتل شهيداً وهو يصيح بـ « شئ عن جثة على التل » . يقول ستفن ول : « إن دفن سيمون فى البحر يبين بأى درجة ملحوظة يستطيع جولدنج أن يجعل الأوصاف الفيزيائية تولد متضمنات ميتافيزيكية » . والمشهد الذى يفتل فيه سيمون ، البالغ من العمر اثنى عشر عاماً ، طقسياً على أيدي حشد من الأطفال ينشدون : « اقتلوا الوحش ! قطعوا حلقه ! اسفكوا دمه » . واحد من أشنع المشاهد فى الأدب الحديث . إن سيمون يكتسب بعداً دينياً رمزياً إذ يغدو أشبه بالمسيح الذى يصلب لأن الآخرين لا يريدون أن يستمعوا إلى الأنباء السارة التى جاء بها ، أبناء محو الضميمة الأصلية من خلال الفداء .

وبرغم قوة هذا الكتاب الأول - عندي ، كما عند كثيرين ، أنه مازال أعظم روايات جولدنج - فإنه لا يخلو من نقطة ضعف جوهرية . فمن لا نستطيع أن نحول بين أنفسنا والسؤال - إلى أى مدى يمثل العالم الصغير (مايكروكوزم) عند جولدنج العالم الكبير (ماكروكوزم) الذى نعيش فيه ؟ أو بمعنى آخر ، إلى أى حد يمثل هؤلاء الصبية الذين وضعهم جولدنج على جزيرة المجتمع البشرى بأكمله ؟ أو لا تطور الإنسان - مهما شابه من تكسات بعضها خطير - على أن الحس الأخلاقى فيه - برغم كل شئ - مازال يواجه خطاه ، وإلا لكان قد انقرض منذ زمن بعيد ؟ ويعبر الناقد ه . كومن عن هذا

كتب ولز يقول

قضيتهم في وجه « الوارثين » الذين وصل أحفادهم إلى القمر ولكنهم ظلوا محتفظين بكل طبائع السباع والنمور والدببة ، وكل ذى منقار وناب من جوارح الطير ، وكل ذى سم نافع وادغ مميت وفك مفترس من الزواحف والحشرات والأسماك .

ثالث « الوارثين » رواية « ينظر مارتن » التي نشرت في الولايات المتحدة تحت عنوان « مستقيماً كرستوفر مارتن » (١٩٥٧) ولأسم البطل هنا دلالاته . فكلمة « ينظر » تعني « اللص » بينما كلمة « كرستوفر » تعني باسم المسيح (كرايست) . والبطل - إن كان يستحق هذا الاسم - جاز غرقت سفينته بعد أن أصابها طوربيد في معركة بحرية ، فيخيل إليه أنه يتشبث بصخرة جرداء التماسا للنجاة . وتذكر أحداث حياته كلها في ذهنه أثناء هذه الشواني القليلة ، كما يُظن أنه يحدث للقرقي (قارين - دون أي إبحاء من جانبى بتأثير أو تأثر - هذه الرواية بالقصيدة يوسف إدريس المكتوبة في شتاء ١٩٧٠ والمسماة « حلاوة الروح » من مجموعة « بيت من لحم » ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١) . وفي نهاية الرواية ، عندما تلتقط سفينة مارة جثة مارتن ، يتبين أنه غرق منذ أول لحظة وقبل الوصول إلى الصخرة التي يحدثنا عنها الروائي بكل هذا التفصيل . يقول الناقد جلبرت فلهس : « إن خبرته بأكملها لابد قد كانت وهما . ومحتة ربما تكون قد جرت لا في الزمن وإنما في الأبدية . والصخرة تشكل ضرباً من مطهر دانتي . فشجاعته وتحملة ليسا إلا رفضاً عنيداً لتقبل وجود الله ، وعرضه الفداء عليه من خلال المرور بتجربة الموت . إنه يدرك أنه استخدم قواه البدنية ، في الماضي ، في الكتب

« لسنا نستطيع أن نتخيل هيئة هذا الإنسان النياندرتالي . وأكبر الظن أنه كائن غريب الشعر جداً ذو هيئة غير إنسانية حقاً . بل إننا نفى شك من أنه كان يسير منتصب القامة . ولعله كان يستعمل يديه بالإضافة إلى قدميه لحمل جسمه . والراجع أنه كان يضرب في الأرض بمفرده أو في جماعات عائلية صغيرة . ويدل تركيب فكه على عدم قدرته على الكلام بالصورة التي نفهمها

وقد ظل هؤلاء النياندرتاليون الآف السنين وهم أعلى ما شهدت القارة الأوروبية من حيوان ثم حدث منذ حوالي ثلاثين أو خمسة وثلاثين ألف سنة مع تقدم المناخ نحو الدفء ، قليلاً أن نزح إلى عالم النياندرتاليين من الجنوب جنس من كائنات تمت إليهم بالقربى ولكنه أكثر ذكاء وأوسع معرفة ثم أنه يتكلم ويتعاون بعضه مع بعض - فطردوا الجنس النياندرتالي من كهوفه ومنتجعاته وتصيدوا نفس الطعام الذي يأكله ولطعمه قد قاتلوا سابقينهم هؤلاء البشعنين وأعملوا فيهم الفناء . هؤلاء الوافدون من الجنوب أو الشرق (فلنسا نعلم في الزمن الحاضر بلادهم الأصلية) الذين آبادوا النياندرتاليين آخر الأمر إبادة تامة كائنات من نفس دما وجنسنا وهم الإنسان الأول الحق » (٣)

هؤلاء هم الأعراق الذين أباهم الإنسان العاقل ، الوحش الأشقر كما يصفه فلتنس . وقد نصب جولينج نفسه محامياً أمام محكمة التاريخ ينافع عن عدالة

الملعونة المعذبة - مثل باولو وفرانشسكا - تنقل على جمر
الذنب واللوعة والندم ، دون ما أمل ، إلى أبد الأبدين .

فإذا انتقلنا إلى رواية « البسرج » وجدنا
انفسنا إزاء عمل يذكرنا من بعض النواحي بمسرحية
إيسن « سيد البناكين » ورواية إيريس مير دوك
المسماة « الناقوس » . إن البطل هنا كاهن كاتدرائية
لايسميها جولدنچ ، ولكنها تبدو أقرب إلى كاتدرائية
سانزيرى . والزمن هو القرن الرابع عشر . ويصر
الكاهن - رغم نصيحة الخبراء - على إقامة برج عال يبلغ
ارتفاعه أربعمئة قدماً فوق بناء تشير كل الدلائل إلى أن
أسسه أوهن من أن تتحمل هذه الإضافة . إنها أسطورة
عن الكبرياء والقصاص ، فنحن لانعرف إن كان الكاهن
مدفوعاً برغبة صادقة في إعلاء كلمة الله وتمجيد اسمه
أم بغرور بشري باطل (الأغلب أن الدافعين مختلطان
فيه) . والبرج يمكن أن يكون رمزاً لأمور كثيرة :
الصلوة ، الطموح ، الجنس ، الفن ، الكبرياء .
يقول فرانك كيرمود : « إن الكاتدرائية كتاب مقدس من
حجر ، والبرج هو سفر الرؤيا ، ولكنه أيضاً جسد
بشري ، والبرج هو قضيبه المنتصب » . فالبرج رمز
فرويدى واضح : إنه الفالوس . ويتدعم هذا الرمز
بمعرفتنا أن في شباب الكاهن خطايا جنسية ، وأن المال
الذي شاد به هذا البرج ورفع منه القواعد مألوث .

ولا حاجة بنا للتوقف طويلاً عند رواية
جولدنچ التالية « الهرم » فهي ، فيما يرى أغلب
النقاد ، عمل ثانوى . إنها ، على حد قول سكلن ولي ،
« دراسة جذابة ومتفهمة لحياة قرية مسترجعة ولكنها
تفتقر إلى الجهد الأسطوري » الذى يمنح روايات

والغش واستغلال رفاقه » . لقد مات مارتن باسفيسيا
الفرق منذ الصفحة الثانية من الكتاب ، قبل أن يتمكن
من التحرر من حذائه الذى كان يمتص حركته فى الماء .
هكذا تخيم الفروق بين الحلم أو الهلوسة من ناحية ،
والوقائع الموضوعية من ناحية أخرى .

وفى الخلفية تلوح لنا رواية دانييل ديفو
« روبنسن كروسو » باعتبارها النقيض لرواية
جولدنچ ، وكأنما هذه الأخيرة تطبق ساخر عليها . فما
أبعد البون بين جزيرة كروسو الصحراوية وصخرة
مارتن وإن لاحتا ، لأول وهلة ، متقاربتين !

وفى رواية « سقوط حر » نجد أن العنوان يوحى -
فى أن واحد - بقوانين الحركة فى علم الميكانيكا
والسقوط ، بمعناه اللاهوتى ، من حالة النعمة الإلهية إلى
حالة الخطيئة . والحكاية الحاسمة هنا إنما هى خبرة
كايوسية فى زينة سجن من سجون النازى . إن الرواية
تُروى بصيغة المتكلم ، ويظهر مصور ناجح يدعى سامى
ساوئث جوي يستعرض حياته ليعرف النقطة التى بدأ
عندها يفقد الرضا الإلهى ويخسر روحه . ويحقق معه
ضابط المانى فى معسكر للأسرى أثناء الحرب ثم
يقضى فترة فى الحبس الانفرادى . ويلتقى فى
مستشفى للأمراض العقلية ببياتريس (لاحظ الصدى
الدائى) وهى فتاة كان قد أغراها فى شبابه ثم هجرها
. وما أن تراء حتى تتلبسها حالة من الرعب للحيوانى
المجرد تتخذ شكل تبول لا إرادى . وكما هو الشأن فى
رواية نجيب محفوظ القصيرة المروعة « افراح القبة »
يصحبنا الكاتب إلى جولة بالعالم السفلى ، حيث الأرواح

جولدينج زخمها الفكرى والوجدانى وتعدد مستويات
المعنى فيها .

رواية « ظلمة مريثة » تستمد عنوانها من الكتاب
الثانى من قصيدة ملتن « الفردوس المفقود » (انظر
ترجمة محمد عنانى للكتب الستة الاولى من هذه
القصيدة ، وقد صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب
على جزئين : فى ١٩٨٢ و ١٩٨٦) . والرواية عن توأمين
- تونى وصوفى - تبغوان كالملائكة ولكنهما مريضتان
نفسياً . وهناك مأتى الذى شوه فى طفولته من جراء
حريق خلال الحرب الخاطفة (بليتز كرايغ)
التي شنها هتلر بقاذفات قنابله على لندن ، ولكنه - بعد
معاناة طويلة - يكتشف معنى لحياته فى الكتاب المقدس .

وتبدأ الرواية بمشهد من اقوى المشاهد التي خطها
قلم جولدينج : ابتعاد حى للقصف والحرائق فى
شرقى لندن ، يخرج منها طفل مشوه . إنها صورة
تذكركنا بلوحات المصور الإنجليزي جريام سمنرلاند ،
أو الصور التخطيطية للمثال هنرى مور عن مواطنى
لندن وقد لانوا من سورة القصف الجوى بالخابىء تحت
سطح الأرض أو فى مرات مترو الأنفاق . أو هي تذكرنا
بتلك اللقطات الفوتوغرافية لضحايا حرب فيتنام من
الأطفال الذين يركضون عمداً على طول طريق وقد
أمسكت السنة المايهالم بأبدانهم . لاعجب أن يسمى
الناقد فرانك توى مقالته عن هذه الرواية « معمودية
بالنار » . ومعمودية النار تعبير إنجليزي يراد به نزول
الجندي ، فى الحرب الحديثة ، حومة الزوال الناري لأول
مرة واصطلاحه بلهيه .

ومن النقاد من يرى أنه عندما يخرج مأتى من قلب
النيران فى بداية الرواية فإن جولدينج يريدنا أن نتذكر
قصيدة الشاعر الإنجليزي روبرت ساوثول المسماة
« الوليد المحترق » . وهذا نص القصيدة :

فيما كنت واقفاً أرتعد فى جليد ليلة شتوية دب
إليها المشيب
تولفتى الدهشة من حرارة مباغتة يضوى بها
قلبي

وعندما رفعت عيناً خائفة لارى مم تدنو النار
تبدى لى طفل جميل يحترق مضيئاً
وقد راح ينرف أنهار الدمع إذ يسطلى بالجرارة
البالغة

وكانما كانت أنهار دمه بحيث تخمد البسة
اللهيب
التي تغزوها دموعه .

كان يقول : وا أسفاه ! إنى لاقلى فى حرارة
النيران ولما يعض على ميلادى غير قليل
وعلى الرغم من ذلك إفا من إنسان يبنو ليذفىء
قلبه ولا يحس نارى سوى .

إنما الحب هو النار ، والآهات الدخان ، والرماد
هو العار واللوان الزراية

إن العدالة لتضع الوقود ، وإن الرحمة لتنفخ فى
الفحم

وإن المعدن المصنوع فى هذا الموقد لهو أرواح
البشر الدنسة

وهي التي من أجلها ترائى على النار أحيلها إلى ما فيه خيرها .

وهكذا فلأنوين في مغسل يغسلهم بدمى .

عند ذاك احتفى عن بصرى وانساب مبتعداً في خفة

وسرعان ما ذكرت أنا كنا في يوم عيد الميلاد ا

وأضح أن « الوليد المحترق » هنا هو الطفل يسوع . لقد تحولت معموديته بالماء على يدى يوحنا المعمدان في نهر الأردن ، ونزول الروح القدس عليه على شكل حمامة ، إلى معمودية بالنار من خلال عذاب الصليب . وكذلك الشأن مع ماتى جولدنج الذى يخرج - كالعنقاء - من بين السنة اللهب . وفي إحدى رباعيات إليوت الأربع نجد مقابلة بين حمامة الروح القدس النازلة وقاذفة القنابل الألمانية المارقة في سماء لندن تقذف - من رحمها - النار والدخان .

وتصور « طقوس المرور » رحلة بحرية إلى أستراليا فن مطلع القرن التاسع عشر . ويوحى العنوان بكل من طقوس المرور جغرافياً من منطقة إلى منطقة ، وطقوس المرور من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرشد عند بعض القبائل البدائية . فجولدنج كاتب تعليمى - بالمعنى الفنى طبعاً - وروايته رحلة نحو النضج وزيادة المعرفة بالذات والآخرين . وإن تالبت - وهو شاب رضى الطبع ولكنه مغرور يتفوق طبقه وما تتمتع به من امتيازات - يمر بطقوس عبور نحو إدراك مرير لكونه قد راغ من تحمل مسئولياته الإنسانية نحو كولى ، وهو كاهن شاب يضطهده ربان السفينة الطافية . وكولى يمر بطقوس

عبور من نوع آخر عندما يروح - في غمرة العبت الذى كثيراً ما يسود السفن - يسكر ويغويه جنسياً أحد بحارة السفينة فموت حرقاً من غمرة الشعور بالخرى . وينمو تالبت تدريجياً نحو الرجولة والإحساس الصادق بالمسئولية والغدالة . وأغلب الرواية على شكل يوميات يكتبها تالبت ، فضلاً عن يوميات كولى التى اكتشفها تالبت بعد موت الشاب عاثر الحظ .

و « النص الغائب » فى رواية جولدنج - لم لا استخدم شناعات تعبير البنيويين من المغاربة كمحمد بنيس أو المشاركة كهدي وصفي ، مرة ؟ - هو قصيدة كولردج « الملاح الهرم » . ويوجه الناقد وليم بويد انتظارنا إلى تشابه التجربة المطهرة التى يمر بها أبطال جولدنج وكولردج . وتنتهى بشعور بحب صوفى لكل الكائنات . إن كولى ، قبل أن يمر بمحنه الأخيرة ، ينظر من جانب السفينة :

« حصدت إلى أسفل نحو الماء ، الزبد الأزرق والأخضر والأرجواني والثلجى والمنزلق ا بصرت بشعور من الأمن جديد العشبة الخضراء الطويلة التى تتأرجح تحت الماء من جوانبنا الخشبية . لاح لى أنذاك . ومازال يلوح كذلك . انى كنت - ومازلت - ينهشنى هب عظيم لكل الأشياء » .

ويقول ملاح كولردج :

وراء ظل السفينة

راقبت شعابين الماء ...

راقبت أريدتها الثرية الألوان :

من أزرق وأخضر براق وأسود لامع
كانت تتلوى وتسبح ، وفي مسار كل منها
بريق من النار الذهبية .
يا لانشياء الحية السعيدة ! ما من لسان
يمكن ان يصف جمالها :
انبثق من قلبي ينبوع من الحب
وباركتها دون أن أدري ! ...
في نفس اللحظة تمكنت من الصلاة
ومن عنقي الذي تحرر
سقط الطائر الأبيض
وغرق كالرصاص في جوف البحر

(انظر « مختارات من الشعر الرومانتيكي
الإنجليزي » ، اختارها وترجمها وعلق عليها
د. عبدالوهاب المسيري ، ومحمد علي زيد ،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، أكتوبر
١٩٧٩ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣) .

وقد شاء جولدنج أن يجعل من « طقوس
المرور » الحلقة الأولى في ثلاثة روايات فاتبعا برواية
عنوانها « صلة وثيقة » (١٩٨٧) . وفيها يقع
تالوت في حب فتاة تدعى الأنسة ماريون تشاملي .
يكتب لها نظماً رديئاً ، وفي النهاية يكتشف ردامته (خيط
معرفه الذات مرة أخرى) . إنه ، كما تلاحظ كرسيدا
كونولي بحق ، كتاب عن الكتابة .

أما بعد ، فهذا جولدنج آخر الروائيين
الميتافيزيقيين في عصرنا . يقول الدكتور ومسييس

عوض (الذي يدرجه مع أيريس ميردوك تحت باب
« الرواية الرمزية ») : « ان تجدني متحمساً لروائي
إنجليزي معاصر مثلما تجدني متحمساً لنوليم
جولدنج » ، وإن كان - والحق يقال - يسجل بعض
تحفظات نقدية عليه . ورغم تقديرى لجولدنج (وإلا ما
كنتُ كتبت هذه السطور ابتداءً) لا أستطيع ان أشارك
باحثنا المصري جماسبه الخمار لا لجولدنج ولا لغيره
من الأدباء الإنجليز بعد الحرب العالمية الثانية باستثناء
حالات قليلة تُعد على أصابع اليدين . عندما عباد
الدكتور لويس عوض من مؤتمر الكتاب باسكتلندا في
أغسطس ١٩٦٢ كتب تلاماً : « نحن لا نزال نتحدث عن
ت.س. إليوت كأننا الإنجليز قد ترقفوا عن كتابة
الشعر منذ إليوت » ، وتحدث عن برنارد شو كأننا
الإنجليز لم يعبوا يكتبون للمسرح منذ شو ،
وتحدث عن د. هـ. بورنس كأننا القصة الإنجليزية
قد جفت بنابجها منذ أن انتقل لورانس إلى رحمة
الله « لويس عوض » ، الاشتراكية والأدب » ، كتاب
الهلل ، مايو ١٩٦٨ ، ص ١٥٢) . ويؤسفني ، رغم
محبتى للويس عوض ، أن أكون واحداً من هؤلاء
الجهلة الذين ترقفوا عن متابعة الجديد (رغم أنني علم
الله . قد قرأت فيه شيئاً أو شيئين) . فعندى - حرفاً
لا مجازاً - أن « الموروث العظيم » في أدب القرن
العشرين عند الإنجليز قد انتهى ، فعلاً ، برحيل يينس
وإليوت من الشعراء ، ولورنس وجويس من
الروائيين ، وشو من كتاب المسرح ، وأن كل ما جاء بعد
هؤلاء الخمسة لا يرقى إلى أعلى مراتب الأدب .. وسيسر
بلوغ هاتيك جداً على حد تعبير ابن الرومي .

هوامش :

(١) مازال الفصل الذى كتبه د. رمسيس عوض عن جولدنج فى كتابه « دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة » (دار المعارف، القاهرة، د. ت.) الأولى وأعمق ما كتب بالعربية عنه، بعد مرور أكثر من ربع قرن.

وأذكر بهذه المناسبة أنى رأيت طبعة مصرية جسيمة، من ٤٨٢ صفحة، لرواية «سيد الذباب» صدرت عن مكتبة الأنجلو دوتن تاريخ، ولأذكر لاسم المحرر. وهى تتضمن نص الرواية ونقداً مختاراً باقلام نقاد محتملين وملخصات لفصولها وتعليقات على مختلف جوانبها من فلسفة والحمورية وحبكة وبناء ولغة وصور وشخصيات، فضلاً عن أسئلة وإجاباتها «النصوتجية» (موجبة للطلاب بطبيعة الحال) وبيلويجرافيا ويغلب على ظنى أن محرر الطبعة هو الدكتور رمسيس عوض فقد حرر روايات ومسرحيات مماثلة صدرت عن مكتبة الأنجلو بنفس الصورة. وفى الكتاب - ككل كتبه - جهد كبير وعلم غزير. وقد استلقت منه فى هذه المقالة .

وجدير بالذكر أنه عند حصول جولدنج على جائزة نوبل نشرت صحفنا ومجلاتنا عدداً من المقالات عنه ، أغلبها ذو طابع صحفى زائل والعمل الوحيد الباقى منه هو ترجمة محمود قاسم ، مع مقدمة ، لرواية « سيد الذباب » (تحت عنوان « الهبة الذباب ») فى سلسلة روايات الهلال ، مارس ١٩٨٤ .

وقد أثنانى أن الدكتور شكرى عياد نشر منذ سنوات سلسلة من المقالات ع روايات جولدنج فى صحيفة سعودية ، ولكنها لم تقم لى ورغم اختلافى مع شكرى عياد فى توجيهه الدينى المتنامى خلال عشرين السنوات الماضى أن نحو ذلك . وهو اختلاف يزداد حدة يوماً بعد يوم . فإبنى وثق من جدارة مقالاته تلك بالقرأة والدرس والنقاش إذ هى صادرة ، ككل ما يكتب ، عن ناقد غزير العلم ، حى الصميم ، يلغى العلم ، ثائب الفكر ، موهف الحساسية ، مصقول الذوق مدربه .

(٢) عن جولدنج ومصر انظر مقالة « قصص وليد جولدنج عن النيل - التاريخ والقصص الشعبي فى « الرب العقرب » وه يوميات مصرية » بقلم مالكولم هيوارد ، أستاذ الادب الإنجليزي بجامعة إنديانا بولاية بنسلفانيا الأمريكية ، فى كتاب « صور مصر فى ادب القرن العشرين » (بالإنجليزية) تحرير د. هدى جندى ، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة ، ١٩٩١

(٣) انظر هـ . ج . ويلز : « موجز تاريخ العالم » ، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة النهضة المصرية . ١٩٥٨ ، ص ٢٨ . وقد ترجم جاويد أيضاً ، فى أربعة مجلدات ، كتاب ويلز « معالم تاريخ الإنسانية » (لجنة التأليف والترجمة والنشر) . وجاويد ، الذى كان وكيلاً لدرسة مصر الجديدة الثانوية حين كنت طالباً بها مدة أكثر من ثلاثين سنة - واحد من مطاحل المترجمين الذين أوشكوا على الانقراض . ومن قامة محمد بدران ، وإبراهيم زكى خورشيد ، وفؤاد أندراوس ذهب الذين يُعاش فى أكتافهم ويقت فى خلف كجند الأجرب .

المراجع :

- مرجريت درابل (محررة) رفيق اكسفورد إلى الأدب الإنجليزي ، الطبعة الجديدة ، مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٨٧
- كرسنوفر چيلي (محرراً) رفيق لوندجان إلى الأدب الإنجليزي ، لوندجان ١٩٧٢
- مارتن سيمور - سميت (محرراً) مرشد إلى الأدب العالمي الحديث ، ماكميلان ١٩٨٦
- ج . ثورنتي ، مجمل الأدب الإنجليزي ، لوندجان ١٩٦٨ .
- روبرت بارنارد ، موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، بازيل بلاكلوك ١٩٨٧
- و . و . روبسون ، الأدب الإنجليزي الحديث ، مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٧١
- أيقور إيفانز ، موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، كتب بنجوين ١٩٧٦ .
- ه . كوز ، الأدب الإنجليزي مبسوطاً ، و . ه . آلن ، لندن ١٩٧٧ .
- كولدمان لاف ، التفكير النقدي : مرشد إلى تفسير النصوص الأدبية ، ماكيلان ١٩٨٩ .
- ديفد دتشن ، تاريخ نقدي للأدب الإنجليزي ، الجزء الرابع : من الرومانتيكيين إلى يومنا هذا ، سكر ووربرج ، لندن ١٩٨٩
- انطوني بيرجم ، الرواية الآن ، فيبر وفير ، لندن ١٩٧١ .
- بول وست ، الرواية الحديثة ، الجزء الأول ، مكتبة الجامعة للنشر هتشنسون ، لندن (١٩٦٧) (ثمة ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت عنوان « الرواية الحديثة : الإنكليزية والفرنسية » الجزء الأول ، ترجمة عبدالواحد محمد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ، والترجمة - كاتلغ ما يجيبنا من العراق ، إنشاءً ونقلاً على السواء - ربيعة ركيكة مؤنية)
- مالكولم براد بري ، « الرواية » في كتاب « عقل القرن العشرين . التاريخ والأفكار والأدب في بريطانيا » ، الجزء الثالث ١٩٥٥ .
- ١٩٦٥ ، تحرير ب . كوكس / ١٠١ - دايسون ، مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٧٢ .
- ولتر آلن ، الموروث والحلم ، مسح نقدي للقصة البريطانية والأمريكية منذ العشرينات حتى يومنا هذا ، كتب بنجوين ١٩٦٥ .
- ستفن ول ، « أوجه الرواية ١٩٣٠ - ١٩٦٠ » ، في كتاب « القرن العشرون » تحرير برنارد برجنوزي ، كتب سفير ، لندن ١٩٧٠
- جون هولواي ، « المشهد الأدبي » في كتاب « الحاضر » تحرير بريس فورد ، كتب بنجوين ١٩٨٤
- جيمز فليس ، « الرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » ، في المرجع السابق
- ر . ج . ويس ، الأدب الإنجليزي : مدخل للقراء الأجانب ، ماكميلان ، لندن ١٩٨٤ .
- ريتشارد چيل ، التمكن من الأدب الإنجليزي ، ماكميلان ، هامبشير ولندن ١٩٨٦ .
- فرانك كيرمود ، « ولیم جولدنچ » في كتاب « مقالات حديثة » ، كتب فونتان ، كولنز ١٩٧٠ .
- ولیم بويد ، « ملاح وقطرس : روايات ولیم جولدنچ » ، مجلة « لندن مجازين » فبراير ومارس ١٩٨١ .
- كيث ركسبرث ، « ولیم جولدنچ » ، مجلة « نى اتلانتك » مايو ١٩٦٥
- فرانك توى ، « معموية بالثار » ، ملحق التايمز الأدبي ٢٣ نوفمبر ١٩٧٩ .
- كرسيدا كونيولى ، « أدبي أكثر من اللازم بمقدار النصف » ، مجلة « لتراى رفيو » يوليو ١٩٨٧



العودة من مملكة الماء

بين حينٍ وحينٍ ..
 طائر النار يحملني للشواطئ..
 أتركُ خلفي الممالك فوق الجبال..
 المجانيقُ حول بيوتِ الذين يقولون لا،
 ثم يلقون للنيلِ أطفالهم في السلالِ فقد يُنقذون ..
 ليس هذا أوانُ الشهادةِ ..
 امضى .. وأتركُ خلفي قَرعَ الطبولِ،
 للصمصَ الجنودَ، الجبابةَ القساةَ القلوبِ ..
 القلوبُ التي تتلظى بهذا الاتونِ..

أَنْخُلُ الْبَحْرَ، مُتَّحِبًا بِاللَّهْيَبِ، وَأَعْبُرُ مَمْلَكَةَ الْمَاءِ،
تَحْتَاطُّبِي الْكَائِنَاتُ الَّتِي تَتَحَدَّى الْفَنَاءَ،
وَتَخْرُجُ لِلْمَوْتِ فِي الْمَدَى،
إِصْرَارُهَا فِي الْفَوَازِ وَأَنْمَعُهَا فِي الْعَيُونِ..
أَصْحَبُ الْكَائِنَاتِ الْجَمِيلَةَ.. حُورِيَّةُ الْبَحْرِ،
تِلْكَ الَّتِي لَا تَخَافُ .. لِأَجْلِ عَيْنِ الصَّبَاحِ .. لِلنُّورِ..
فَرَسَ الْمَاءِ .. وَالسَّمَكَ الْمَتْرَاقِصَ فِي رِحْلَةِ الْأَلْفِ لَوْنٍ..
وَذَاكَ الْحَشِيشَ الَّذِي يَتَمَایِلُ،
عَرِشًا لَا تِ مِنْ الْمُنْتَهَى لَنْ يَكُونَ..
نَجْمَةُ الْبَحْرِ، نَحْمَرَاءَ .. زُرْقَاءَ ..
تِلْكَ الطَّحَالِبِ، خَضْرَاءَ .. أَوْ بَرْتَقَالِيَّةٍ.. وَالشَّقَائِقَ .. وَالْوَدَّعَ الْأَرْجَوَانِي..
وَالصَّدْفَ الْمُنَطَوِيَّ حَوْلَ تِلْكَ الْكَلْبِيِّ .. أَوْ حَوْلَ سِرِّ الْحَيَاةِ الدَّفِينِ..
أَتَتَّبِعُ الْوَهْجَ الْمُنْتَظِيرَ..
أَبْعَثُ فِي شُعْبِ الصَّخْرَةِ الْأَزَلِيَّةِ،
أَخْرُجُ مِنْ شَرْفَةِ الْبَحْرِ مُسْتَعَصِمًا بِالظُّنُونِ..
قَالَتِ الزُّهْرَةُ الْأَبَدِيَّةُ : هَذَا هُوَ الْبَحْرُ مُلْكِي وَمُلْكُكَ،
وَالْمَوْجُ يَشْدُو لَنَا وَحْدَنَا،
وَالشَّوَاطِئُ لَمَّا قَرَّلَ فِي بَكَارَتِهَا الْأَزَلِيَّةِ.

غارقةً في السكون ..
قلتُ يا زهرة الماءِ فلتنعمي بالهدوءِ الجميلِ ..
(وأدهشني أننى أسمع الرعد وحدي!
وأشعل نار العذاباتِ،
أن الذى قد يصلحُ قد لا يخونُ الموثيقُ،
لكنه قادرٌ أن يخونَ!!)
قالت الزهرة الأبديةُ وهى تنام على صفحةِ البحرِ:
هذى هى الشمسُ تأتى من الغيبِ ..
تقرش فوق الرمالِ غلالاتها الذهبيةَ ..
تجثو على حافة الشاطئِ المترامى وراءَ القرونِ ..
والصبيات يخرجن من صدف البحرِ،
يرسمن قلوبن فوق الصخور ..
(لقد كنُ يشربن نخب النوارسِ
قبل هبوب الرياحِ الوشيكِ .. ويرجفن ذعرا ..
ويسمعن ذاك الأئِنَّ ..
كان صوتُ الممالكِ يصفعُ أسماعهنَّ
ولكن زهرة أبريلَ تضحكُ ..
فهى تراهنَّ يرقصن للشمسِ)
تهتفُ : هذى هى الشمسُ تسبحُ فى الماءِ ..

تغفو بأحضان تلك الغصون ..
ثم تصعد شيئاً فشيئاً، فتمسحُ بالضوء وجهَ السماءِ،
تصيرُ الرمالُ زهوراً من النور .. ننسى الغروبَ الظنونَ،
وننسى الغروبَ اليقينَ !!
قلتُ يا زهرةَ الوعد : كيف لمثلَي أن يتناسى الغروبَ
الذي يُنشِبُ الآنَ مِجْلَبَهُ في الضلوع ..
وسيدتي في «تكايا» الممالك تدفع جزيتها ..
تسألُ الريحَ (واجمةً) :
أتكونُ - مع الريح - أولاً تكونُ !!
افتحى لى النوافذَ، فهي تطل على البحرِ ..
والبحرُ نافذتى
(أتأملُ منها يدَ الله وهي تمرُ،
ونذكرى السنينِ البعيدةِ، والزمنَ المتحولَ ..
أرقبُ منها ممرَ النجاةِ الأخيرِ،
تقولُ : «هو البحرُ، مُتَعَتْنَا في أوانِ الحنينِ ..
إن زُرْقَتَهُ تبعثُ الروحَ في ..
وهذا الهواءُ الشماليُّ، تبعثُ في بَرُوذَتِهِ لَذَّةً
دفنتها بجوف الرمالِ رياحُ السنينِ ..» *

قلت لكننا نتركُ البحرَ - مؤثريّن بثوبِ القتالِ - غداً..

ونيممُ شَطْرَ مدينتنا من جديدٍ ..

فقومى وصلى بمملكةِ الماءِ تلكِ الصلاةَ الأخيرةَ،

قبل رحيل السفينِ ..

ودعِ الماءَ .. واستودعِ الرملَ أغنيةَ البعثِ،

حُلْمَ الصباحِ المؤلَّى .. سِقَرِ العُهودِ البعيدةِ

هذا الامانَ الدفئَ ..

اغزى فى وشاحكِ تعويذةً ..

خبئى فى فؤادكِ أمانةً

وأغاريدَ من زمنِ العنقوانِ الضنينِ ..

امسكتِ بى وقالت : لنبقا

هنا يولد العشق والشعرُ ..

تُبْعَثُ «إيزيس» من زبدِ البحرِ ..

نرسم بالآغنيات خرائط أحلامنا (المستحيلة)

تهمى اللحنُ ..

لا سواءَ ..

فلينسخان المدينة من صحو مملكةِ الماءِ ..

من زرقةِ الأفقِ .. من شرفةِ الحلمِ ..

من غابةِ الوجهِ .. من جنةِ النخلِ والجزيرينِ ..

فى غد ينتهى مهرجانُ الصبحِ الجميلِ،
وينبحر نحو القنارِ الحزينُ ..
ثم نعبّر «بابَ رُؤَيْلَةَ» تحت حرابِ الممالكِ ..
نرجع للطرقِ الضارياتِ .. ونرجع للصحفِ الخائئاتِ ..
وظلمة ليلِ المدينة، حيث الفؤادُ الكسيرُ ..
وحيث الكنارُ السجينُ ..
سنعود نخوضُ رِجَامَ المدينة ..
تفجانا الرافصات بأوسمةِ النيلِ !!
والأمهات اللواتى فقدنَ بمجرأهُ أطفالهنَّ
يُكْحَنُ بثوبِ الحدادِ الممزقِ ..
والأغوات الذين يجيدون نظمَ المديحِ ..
ولا يقرعون الخرائطَ فى الريحِ ..
لكنهم يعرفون متى ينحنون !!
سنعود نخوضُ رِجَامَ المدينة ..
تدفَعُنَا العرياتُ .. الخيولُ .. البنادقُ ..
نحو الجسورِ التى تصلُ الأمسَ باليومِ،
واليومَ بالغدِ،
والغدَ بالموتِ،
تلك الجسورِ التى شيدوها،
لتمتدُّ بين الظلامِ وبين الجنونِ !

فى الظل والشمس



بدا له أن وقتاً طويلاً قد مضى ، وهو جالس على مقعده فى حجرة الاستراحة ، ينتظر أن تسمح له السكرتيرة السمينة بالدخول إلى الحجرة المجاورة ، والمثول أمام الرجل الذى سيوافق على التحاقه بالعمل فى المؤسسة .

كان بوسعه أن يلمح اللافتة الزجاجية الضخمة ، والمعلقة على البناية المواجهة ، وقد التزم مقعده يللم الحروف السوداء المائلة : «الشركة العالمية للتجارة» . وحين حديق فى شبح امرأة تطل من الشرفة قدامه ، اصطدمت عيناه بلافتة برتقالية تتوسط الواجهة ، ومكتوبة بحروف لاتينية بلون البرتقال . كانت كلمة «إليت» بحروف كبيرة ، وثمة كلمات أخرى بحروف أصغر لم يستطع أن يميزها ، أسفل شبح المرأة المطلة . تنهد قائلاً : سوف يحل الليل سريعاً ، ويشتد البرد . إنهم حتى لم يقدموا لى شايأ على الرغم من أننى جئت .. منذ متى جئت ؟

هل كان الفجر قد لاح ، وهو يعبر شارع الماطل على المقابر ، مستقبلاً المدينة النائمة ، وعن يساره تريض القلعة العتيقة ، كأنها معلقة فى أعلى الجبل ؟

وحين وصل إلى مدخل البناية ، وتأكد من الرقم المدون على الحائط بالعربية والإنجليزية ، استقل المصعد .

ناول السكرتيرة التى هاله حجمها الضخم ، وابسامتها ، وهى تخلع نظارتها البيضاء ، وتغمز له بعيونها السوداء ، ناولها بطاقة التوصية ، فلامست يده ، واقتربت منه حتى أحس برائحة قمها القابضة ، فيما كانت تهمس له :

« اتفضل استريح .. هناك .. » .

وأشارت له بيدها الخالية ، بينما قبضت على يده وبطاقة التوصية معاً باليد الثانية . واحتار هو أمام عينيها اللتين كانتا تنطقان بغواية مفضوحة . غير أنها كانت سميكة ، إلى حد بدا معه بالغ الضالة ، قدام جرمها المنحنى . تركها تقترب منه حتى التصقت به . وتسارعت أنفاسها ، وهى تضغط على جسمه لاهثة ، ويات عليه أن يتهيا لخطر الإلقاء به على الأرض . عندئذ ، خففت هى من ضغطها ، فتنفس الصعداء ، وكاد يركض دالفاً إلى حيث أشارت .

كان شمة مكتبان متواجهان ، ومقاعد جلدية عديدة متناثرة ، أمام النافذة الزجاجية المغلقة . وعاد يتذكر أن المرأة تركته منذ حل في الصباح ، وما هو يطفىء آخر سيجارة فى علبته .

كان قد صمد طوال النهار . سمع أصوات رجال يزعمون ويسبون السكرتيرة بشتائم قبيحة ، وهى ترد عليهم بسباب أقذع ، بل إنها شخرت لهم ، ثم سمع أصوات ارتطامات مفاجئة راحت تجعله ينتفض واقفاً ، حتى تعود عليها . وتناثرت أصوات أطفال ، ونسوة ، وطرقات على الباب الخارجى ، ولكنه صمد ولم يغادر مقعده ، منتظراً أن توافق السكرتيرة ، فى نهاية الأمر ، على لقائه بالرجل فى الداخل . وباغته صوت مبحوح أسر لامرأة تناديه باسمه الثلاثى مرتين متتاليتين ، تكاد تتألم ، وهى تنطق باسمه ، واسم أبيه ، وقبل أن تصل إلى اسم جده تشبهق كأنها موشكة على البكاء من فرط غلظتها .. لكنه لم يتحرك . ثم سمع صوت طفلة أخرى تناديه باسمه المجرى .. غير أنه صمد .

كان مستعداً لخوض كل المعارك شريطة أن يقابل الرجل فى نهاية الأمر ، ويلحقه بعمل يحرره من البقاء لأيام فى بيته الملل على مقابر المدينة : حيث الضجر ورائحة الموتى يخيمان فى الظل والشمس . ثم مر وقت طويل راح يرقبه جالساً فى حجرة الاستراحة ، حيث أشارت له السكرتيرة منذ زمن بدا له طويلاً ، فقد انقطع صوتها ، وانقطعت كل الأصوات ، واستحوذ عليه صوت الصمت .

للحظة خيل له أن باستطاعته الاندفاع إلى الخارج ، وإعطاء ظهره للسكرتيرة ، ثم ينقض على اكرة الباب جسوراً لا يهاب الأخطار ، مقمماً نفسه إلى المدير أو الرئيس أو أرفع شخصية في المؤسسة ، واثقاً للمرة الأولى من الشهادات والخبرات التي حصل عليها على مدى عمره الذي ولى . وفاجأه حلول الليل ، وشاهد ارتعاشات أضواء النيون البيضاء الناعمة والحمراء أيضاً ، وهي تحاول ضبط تنابُعها لتشكّل كلمة «إيليت» ومضت الأضواء الصافية المحيطة بلافتة الشركة العالمية للتجارة .

تملكته رغبته الحارقة في التدخين ، وقام من مقعده ، لكنه سرعان ما عاد للجلوس ومدد ساقيه أمامه ، وتذكر أن الانفجارات في أنحاء المدينة قد تزايدت في الآونة الأخيرة . يكاد يحصيها ، وهو مستلق في فراشه أسفل النافذة المطلة على غابة المازن ، قبل أن يغادره إلى لقائه المرتقب .. وعلى الرغم من كل ذلك ، فما هو صامد لم يستمع لمن حاولتا إغواؤه .

واضطرب للاستسلام لجلسته . كان يبغى النهوض والانطلاق للمثول بين يدي المدير ، وراح يقلّب الأمر على وجوهه : هل يقتحم الحجرة المغلقة دون استئذان ؟ وإذا كانت السكرتيرة تقعى على مكتبه هل تمنعه ؟ إن باستطاعتها أن تكبله بمجرد النظر ، فهل يحرص على تجنب عينيها ، سواء أكانت ترتدي نظارتها ، أو خلعتها بتلك الحركة ، التي تتصور أنها بالغة الرشاقة ؟

قال لنفسه أخيراً : على أي حال ، لقد صمدتُ حتى الآن ، ولم أغادر موقعي ، ولم يغلبني النوم والرغبة في التدخين والخوف والجنون .



ما يقال وما لا يقال فى مؤتمر الفلسفة

ترجعنا إلى وراء ما كنا نعدده بسيطا لكي نكتشف ما وراءه من أسس منطقية أشد وضوحا وأكثر بساطة .

وهكذا إذا تتبعنا نقطة البدء فى علوم الرياضيات فلاشك أننا سوف نجد ما فى سلسلة الأعداد الطبيعية التى تبدأ بالصفر فالواحد فالاثنتين فالثلاثة .. إلخ وقد انقضى وقت طويل على البشرية لكي تعرف خاتمة الصفر؛ إذ لم يعرفها الإغريق ولا الرومان ولكن عرفت ما حضارة العرب بعد اكتشافها لنظام الحساب العشري ، وفيها يكتب فى الواحد فئة العشرة لوجود صفر على يمينه أو يكتب فى المائة لوجود صفوين وهكذا تسير سلسلة الأعداد فى النظام العشري .

ومن سلسلة الأعداد الطبيعية يسير علم الحساب فتما فيتعامل مع الكسور ومع عمليات الجمع والطرح والقسمة والضرب وظلت فكرة المتصل واللاتهاني تشغل

يقول الفيلسوف الإنجليزي الكبير برتراند راسل فى بداية كتابه مقدمة فى فلسفة الرياضيات :

هناك فرق بين علوم الرياضيات وبين فلسفة الرياضيات ، فعلوم الرياضيات تبدأ بالبسيط وتسير قدما إلى المركب وهى تبدأ بما هو أوضح فى العقل ، وما هو أوضح فى العقل هو ما يأتى دائما فى نقطة وسطى من مجال الرؤية ؛ لأن أسهل ما نراه هو ما لا يكون قريبا جدا من العين ولا بعيدا جدا عنها ، أسهل الأشياء على الإدراك هو ما لا يكون شديد التركيب ولا شديد البساطة ، وكما نكون بحاجة لنوعين من الأدوات لتقوية قوتنا البصرية ، الميكروسكوب تارة لما هو شديد الصغر والتليسكوب تارة أخرى لما هو فى أقصى مسافات البعد كذلك نحن بحاجة أيضا لنوعين من الأدوات لتقوية قوتنا للخطية : أداة ننقل بها من البسيط إلى المركب وتسير بنا قدما إلى الامام فى علوم الرياضيات وأداة أخرى

ويتضح مما سبق أن ما يبدو بسيطا في علم الحساب يمكن رده إلى ماهو أبسط من مبادئ المنطق التي تكون سابقة ومكونة للأساس الفكري الذي تقوم عليه علوم الرياضيات .

وليس كل عالم في الرياضيات فيلسوفا وإن كان منشأ فلسفة الرياضة عند من كانوا على دراية بها وكذلك في كل مجال تتدخل فيه الفلسفة يمكن أن يكون هناك علم ، ولكن هناك فلسفة لهذا العلم لا يقوم بها العالم بوصفه عالما بل يقوم بها من سار على نهج الفلسفة ويمكن بالمثل أن نتحدث عن الفن ولكن فلسفة الفن شيء آخر أو نتحدث عن الدين ولكن فلسفة الدين شيء آخر .

لأن الفلسفة انعكاس فكري لما يشغل الناس وتحليل لما يكون وراء تصوراتهم من مبادئ منطقية . وكثيرا ما ينشغل الفلاسفة بما لا يظنه الناس مدعاة للتأمل والتفكير . ذلك أن ما يبدو لعامة الناس عاديا بسيطا قد يتحول إلى مشكلة تؤرق الفيلسوف فتراه إذا ما سئل عما يظنه الناس واضحا في الأذهان حار وارتبك كما يقول أفلاطون في إحدى محاوراته ، أو كما يقول قدماء فلاسفة اليونان : الهشة هي أم الفلسفة !

بهذه الرؤية .. كان القديس أوغسطين فيلسوفا ؛ إذ عندما سئل ما الزمان قال : إذا لم أسأل فإني أعرف، فإن سئلت عنه لا أعرف !!

علماء الرياضيات عصورا طويلة ولم يوجد حل لها في علم الرياضيات القديم إلى أن جاء للنطق الرمزي في العصر الحديث بحل لهذه المشكلة (١) .

وإذا كان معنى العدد والواحد والصفر من الأمور المألوفة عند عامة الناس إلا أن فلاسفة الرياضة في العصر الحديث قد تبينوا عند محاولاتهم تعريف هذه التصورات أنها ليست بالبساطة المتصورة لأنه يمكن بالتحليل ردها إلى ماهو أبسط منها من الأفكار المنطقية.

وقد ظهر لفلاسفة الرياضيات أنه يمكن الرجوع بعلم الحساب إلى ما يسبقه من تصورات في علم المنطق وتوصل فيلسوف الرياضيات بيانو Peano إلى ثلاث أفكار منطقية بسيطة رد إليها سلسلة الأعداد الطبيعية .

ومن هذه الأفكار المنطقية السابقة على علم الحساب فكرة الصفر (0) وفكرة العدد Number وفكرة التالي successor في سلسلة الأعداد وانتهى إلى بعض التعريفات أو القضايا الأولية منها :

- أن الصفر ليس تابعا على أى عدد .

- أن العدد فئة Class .

- أن التالي لأي عدد هو عدد .

- لا يشترك عددان مختلفان في تالٍ واحد .

وقد انتهى إلى أن مثل هذه المبادئ المنطقية سابقة على علم الحساب أبسط علوم الرياضيات .

(1) B. Russell, Introduction to Mathematical Philosophy. pp2-7.

أما النقد الفني فضائه شأن محكمة الموضوع ينظر في وجوده وملابساته ويطبق عليه الأحكام . أما عن صحة التطبيق وقانونية هذه الأحكام : فهو من شأن الفلسفة أي من شأن محكمة أعلى كما يقول للقانونيون .

وقواعد النقد الفني لا تفرض على الفنان لكي يلتزم بها عند إبداعه الفني ولكنها تستمد من النظر في الإبداع الفني شأنها شأن قواعد اللغة ليس من الضروري أن يتعلم الإنسان كي يتكلم بل هو يتكلم أولاً ثم يأتي علماء النحو فيضعون القواعد من دراستهم للغة ثم يأتي فلاسفة اللغة فلايقفون عند قواعد لغة معينة بل يستمدون أفكارهم من تحليلهم لهذه القواعد لكي يربوها إلى مبادئ تجمعها ومفاهيم أكثر عمومية وتجريداً لأن فلسفة اللغة تتعمق ما وراء قواعد لغة معينة من مبادئ عامة وتتناول ما يفسر اللغات كلها وقد تتناول علاقة اللغة بالفكر عموماً أو علاقتها بالسلوك الإنساني أو اتصالها بعلم الإشارات بقضاياها أكثر عمومية من قضايا عالم النحو المتخصص في قواعد لغة معينة .

وكذلك نقول إن صلة علم الجمال بالنقد الفني وتاريخ الفن صلة العام بالخاص علم الجمال لا يتناول خصائص محددة لفن معين بقدر ما يتناول المفاهيم العامة التي تنطبق على كل الفنون . علم الجمال لا يقف عند حد البحث في تصنيف الأعمال الفنية وتحديد خصائصها أو تحقيق نسبتها لجمالياتها أو العوامل المؤثرة في سماتها لأن ذلك أقرب إلى تخصص المؤرخ الفني ، وكذلك لاتنف عند حد الحكم بالقيمة الفنية على أعمال محددة لأن ذلك أقرب إلى تخصص الناقد الفني المتخصص في الفن الأدبي أو الفن التشكيلي .

وقد عقدت أخيراً ندوة للفلسفة وكان من بين موضوعاتها حديث عن علم جمال إسلامي ، ولاشك في أن الحديث كان شيقاً للباحثين ، ولكن أغلب الظن أن المتحدثين تحدثوا عن الفن الإسلامي وخصائصه وسماته وهو حديث أدخل إلى تاريخ الفنون وليس فلسفة ، إذ مما لاشك فيه أن الفن ظاهرة لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات ولا حضارة من الحضارات فهناك فنون للبدائيين وفنون أوروبية كما أن هناك فنوناً هندية وصينية ، والفنون الإسلامية مؤرخون ونقاد شأن كل من الفنون الأخرى يتخصصون في البحث عن سماتها وخصائصها ومقارنتها بالفنون الأخرى غير أن فلسفة الجمال لاتحدد بفن معين فليس هناك علم جمال بدائي وعلم جمال صيني وآخر أوروبي أو إسلامي ، علم الجمال أو فلسفة الفن يتعمق المفاهيم العامة والأسس الفكرية الكامنة وراء الفن أيا كان عصره أو بيئته وهذه المفاهيم هي أكثر الأفكار تجريداً وعمومية ؛ إنه يناقش طبيعة الفن أيا كان نوعه أو مصدره وغايته والقيم الجمالية وحقيقة الإبداع ، إنه يعنى بالمبادئ العامة التي يسلم بها المؤرخ والناقد ولا تدخل في تخصصه .

وعلم الجمال لا يفرض القواعد والمبادئ ليلتزم بها المبدع والناقد وإنما هو يستنبط هذه المبادئ من أحكام الناس والنقاد ويناقشها ليرى مدى اتساق هذه المبادئ مع فكرهم وأحكامهم ؛ ذلك لأن فلسفة الفن كتفلسفة العلم تكمن في مستوى آخر غير مستوى ممارسة الفن أو ممارسة العلم ، إنها أقرب ما تكون لأحكام محكمة النقض لانتظر في الموضوع بل تنظر في مدى صحة تطبيق القوانين .

الدينية المختلفة مبادئ أولية ومفاهيم مشتركة قد لا يقف عندها علماء الأديان وإنما مجالها هو فلسفة الأديان .

وكثيرا ما تنتهي فلسفة الأديان إلى الكشف عما في أحكام علماء الدين والمفسرين من اختلافات مصدرها تسليمهم بمبادئ وأوليات فكرية متباينة يترتب عليها في النهاية اختلاف مذاهبهم في التفسير وتباين أحكامهم وذلك لاختلاف الفلسفة التي يسلمون بها شأنهم في ذلك شأن نقاد الفنون كثيرا ما يختلفون عند تفسيرهم وتقييمهم لأعمال فنية معينة ، ويكون مرجع اختلافهم هو اختلاف مسلماتهم الأولية وعدم وضوح المفاهيم العامة التي تمثل الفلسفة التي يصرون عنها .

وقد تكون هذه المسلمات والمبادئ الأولية التي يصرون عنها واحدة ولكن الوعي بها غير واحد لدى كل فريق مما يترتب عليه لاختلاف الأحكام عند التفسير .

غير أن الفلاسفة عندما تلقى الأضواء على المبادئ الأولية والمفاهيم العامة الكامنة بلا وعي وراء أحكام علماء الفن أو الذين تكشف عن أن مصدر الاختلاف في أحكامهم هو عدم اتساق المبادئ والمقدمات مع النتائج ، وبذلك تكون مصدر الضوء الذي يكشف عما في الفكر من تناقض أو عدم اتساق .

فمهمتها في النهاية إلقاء الضوء على ماهو كامن مستتر وراء الظواهر المختلفة والأحكام العلمية المتباينة ، وهي مهمة ليست في متناول كل من يقف عند حدود الظاهرة الباشرة بل من يتأمل ما وراءها .

إن علم الجمال أو فلسفة الفن أو الاستطيقا كما يمكن أن يقال تتجاوز البحث في المشكلات الجزئية إلى البحث في المشكلات العامة لتصل إلى البحث فيما هو أكثر كلية وتجريدا : وتتناول الجوهر المشترك للفنون جميعا والنظر في معنى الجمال عموما فهي نقد للنقد أو تفكير في علوم النقد وتاريخ الفنون .

فإذا جاز أن نتحدث عن فنون بدائية أو هندية أو صينية فلا يجوز أن نتحدث عن علم جمال بدائي أو إسلامي أو أوروبي ذلك لأن قضايا علم الجمال قضايا تسرى على جميع أنواع الفن ولا تتناول فنا من الفنون تختص به دون غيره بل تنصرف عنايتها إلى الجوهر المشترك لأي فن كان في أي مكان وأي زمان .

وكذلك كانت الفلسفة منذ بدأت تصف قضاياها بالعمومية والتجريد وكذلك كانت الفلسفة مع أرسطو ، إذ لم يكن أرسطو يعني بالبحث في شخصية سقراط أو كاليبس أو غيرها من الناس بل كان يعينه الوجود نفسه الذي يشمل سقراط وآلاف البشر .

وما زالت الفلسفة كذلك هي في جوهرها وحقيقتها بحث في أعم المفاهيم ، فإن جاز للفيلسوف أن يتحدث عن الدين فهو لا يقف عند حدود البحث في عقيدة معينة بل يتجاوزها إلى البحث في المفهوم الذي يسرى على أي عقيدة دينية فالدين في جوهره عقيدة وإيمان وشرعة يعتنقها أقوام مختلفون ، ويكون لكل قوم علماءهم المتخصصون في تفسير عقائدهم ، للإسلام مثلا علماء تفسير وأصول دين وأصول فقه ، للمسيحية كذلك مختصون في اللاهوت ، وكثيرا ما يتضح أن وراء العقائد



(١)

(٢)

تاسوعات

كان النور طافياً فوق ثُونِهِ .

في الشواشي الخافقة ازدوج النورُ فكان الهواءُ

المضى وكانت الرطوبةُ

ثم كانت السماءُ :

صحراءُ الزرقَةِ التي يكسرها غناءُ قضى إلى جُرحين .

سيفٌ لامعٌ من زكريات الكلمات القديمة .

المرأةُ المنحنيةُ ذاتُ الثديِ المكشوفِ، والعانةُ النهميةُ .

الهواءُ المضى يلمسُ ببديه المرفوعتين ظاهِرَ البطنِ في معراجهِ اليوميّ .

ثم كانت الأرض : كتفُ النورِ ، وظَهْرُهُ المَلِيُّ بالصَوْنِ والأَدَمَاتِ .

بُرْجُ الحَاسَةِ ورافعةُ العناصرِ الثقيلةِ إلى ميزانِ القلبِ .

عضلةُ الوردِ، وكبريتُ الماءِ

... كان الهواءُ المضيُّ يَأْتِيهَا وهي مستلقية

في رَمَضِهَا ومَضَضِهَا، فيفَرِّقُ بين رِجَانَتَيْهَا،

ثم ينفخُ فِيهَا نَفْسًا، تضطربُ له اضطراباً،

تظهرُ له نارُ في المَشْرِقِ ونارُ في المَغْرِبِ،

وبين الناريين ناران، فسَتَكْتُمِلُ النيرانُ الأربعةُ،

ثم ينصرفُ عنها وليس فيها إلا نسيْسٌ يخبو.

[نار - ١-]

أيقظ ساقِي الطبيعةِ النائمتين، ودعاها

إلى الرقصِ، فقامت بهشيمها وجميمها، وانطرحت أمامهُ مثل طيلسانٍ مَرْقَةٍ

قرنا ثوبِ إلهي .

.. وأخْضَرَ حديدًا، فَسَوَّاهُ فأسًا وذَهَبَ إلى قردِ أحْمَقٍ، فاقامهُ على قائمتيه

الخلفيتين، وعَلَّمَهُ كيف يَحْفَرُ أرضًا، وكيف ينبتُ زرعًا ، .. وأَوَّلَمَ وليمةً، دعا

إليها خلَاقُ الأرضِ ، فحضر من كل أمة زوجان

ثم اخرج لهم دابةً تحدثهم من تسع وتسعين رأساً عن تسعة وتسعين علماً
بينما الرأس المائة تُطَلُّ بلا عيين ولا شفتين .

[نار - ٢-]

قالت : أنا خفيفةٌ يا أمي وكان الماءُ الشرقيُّ يرقد بين فخذيها .
صعد الجبلُ إلى حزنها حيث الوجهُ البحريُّ يشتلُّ نَعْنَعُهُ
والصعيدُ يَرْطُبُ جبهتهُ .

قالت : قلبي حارٌّ كأنما وضعوه في قدرٍ يَغْلَى .
.. وكان النيلُ يتحرَّرُ وسط الجنادلِ
حاملًا الزمانَ على ظهره حَجراً مريجاً

- اتركي الآن عوسجةَ القلبِ
سوف أجيبك حاملاً الثوم والبصلَ الأخضرَ، حيث تُصلِّصُ أعضائي خو...
وتضئهِ حَوَاسِي .

قالت : شريانُ حبيبي يرسمُ خطأً أحمرَ، يبدأ من فينيقيا حتى أول جندل
قالت : كيف الألم من شَعْرِ الشمسِ المنكوشِ ضفيرةً نور .
وكان الحَشَفُ اللَّيْتُ يَظْطَايرُ في ريح تخطفُ من هام الشجرِ هديلَ الروثِ

[نار - ٣-]

كان ينتزلُ سهمَ ظلامٍ فى جسد الأرض .

وقيل : جاء بعد أن ترك صورته فى جهنم،

ثم جلس فى تقاطع الطريق، يصنع صولجانه من رنين الرمل .

وقيل : هو نقطة بارزت أسود سالت من جبهة نجم غاضب .

وإن شمسه بقية من حريق لا يضى

ومطره قبل أن يلمس الأرض يعود .

وقيل أيضا : بل تمايزت به الأعراضُ والجواهرُ،

المركباتُ والبسائطُ ، وتمايزت ..

المشاهداتُ والمجرياتُ

المتواتراتُ والوهمياتُ

المسلّماتُ والمشهوراتُ

المقبولاتُ والمظنوناتُ

حتى أن الموجة إذا خلعت نعلها

وابتدأت زمنها المائى .. جطته بوصلة لشهوتها

.. وأنه قد جعل لأبدان النساء وطأة الحصن وخفة الهواء،

ولشاهدهن قلق الوحش وشفافيه الزلازلِ

وقيل : بل هو قبيلة الأضداد تحت أساس الكونِ

حيث ترتجف العناصرُ في اتحادها وانفصالها
وحيث الأرضُ قفا السماء

[نار - ٤ -]

رَبِّهِ الْكَتَابَةِ تَبْرَى أَقْلَامُهَا مِنْ عِظَامِ الْحَيَوَانَاتِ وَرَيْشِ الْإِوَرِّ الْبَرِّ
وَتَصْنَعُ مَدَادَهَا مِنْ أَصْبَاغِ النَّبَاتَاتِ وَمِنْ قَوْسِ قَزَحٍ .
فِي مَسَاهَاتِ الرِّيحِ وَالْبَرْقِ
تَجْلِسُ هَادِنَةً رَبِّهِ الْكَتَابَةِ فَوْقَ عِذَايْهَا .
وَفِي صِبَاخَاتِ الْوَرْدَةِ وَالنَّدَى
حَيْثُ يَنْهَضُ الْوُجُودُ عَلَى سَاقٍ وَاحِدَةٍ مِثْلَ ذِكْرِ الْبَطِّ
تَدْخُلُ رَبِّهِ الْكَتَابَةِ :

فِي بَهْجَةِ الْمَطَرِ الَّذِي يَهْمِي عَلَى وَرَقِ الْكَرْنَبِ
وَفِي دِفْءِ كَوْمَةِ التَّنِّينِ الَّذِي يَلْمَسُ جِلْدَ الظُّهْرِ
وَفِي رَوَائِحِ الْخَشَبِ الَّذِي شَقَّتْهُ بِلَاطَةُ ضَوْءِهِ
وَفِي سِفَادِ الْعَصَافِيرِ عَلَى أَسْلَافِ الْكَهْرِبَاءِ .
تَهْبِطُ رَبِّهِ الْكَتَابَةِ :

إِلَى وَشَلٍّ مِنَ الزَّيْتِ وَالْجَمْرِ
حَيْثُ آلِهَةُ الْعَمْرِ غَرَقِي وَالْجَوَاهِرُ الْقَدِيمَةُ مَطْمُورَةٌ
فِي قَارَةِ تَغْفُو .

وحيث الأحجار السوداء الضخمة منقوشة بكتاباتٍ جنائزية .
وطائرُ الريحان فوق الرمل يزقو

(٤)

صحراءُ النِّم التي يكسرها نشيدٌ إلى رَمحين .
كان الخَزَافُ الإلهي يُشكِّلُ على دواليهِ الخَلْقَ،
والفَتَقُ الكوني أُنْسَعَ .

تجئ من الطمي الريحانيُّ برايا
تخرج أزواجاً أزواجاً متلومين ومنهومين .
السُّهْلُ الروحيُّ زها بدفائن الحجر الحيِّ وبلغةِ البُرْنِزِ
ورقُ الماموثِ فصار نديُّ

وأتى الهدامون البنائون دُعاةَ الفُرقةِ
وبناةُ القرميد الأحمر في سقفِ العُمُرِ
مقترفو خطايا القلب الغلابِ

شُدَّةُ الشعرِ على قمر الجُرْحِ العالِي .

وأتى البنائون الهدامون رُعاةَ العيسِ
وقواد جيوش الرمل إلى أحداقِ اليعفور الصَّاحِي
محترفو القبضِ على لواءِ البدين الجِيَّاشِ .

وَأَتَى مِنْ خَلْفِ الْوَرْدَةِ بَسْتَانِيَّ النَّارِ .

وَأَتَتْ قَطْطُ السَّمَاءِ مِنْ بُحْرَانِهَا

فَرَأَوْهَا بَيِّضٌ تَحْتَ نِعْمَةِ الشَّمْسِ وَهْدَابِ النُّورِ

وَابْتِهَاجِهَا سَيْفَ هِنْدَوَانِيٍّ يَقْطَعُ حَبْلَ الْمَوْتِ .

الْكَبْشُ الْأَقْرَنُ ظَلٌّ عَلَى عَجَلَتِهِ .

نَارٌ فِي الْغَابَةِ .

وَأَبُو قَرْدَانَ وَرَاءَ الْمَحَارِثِ .

هَذَا الْحَيْرَانُ الْمُنْتَصِبُ عَلَى سَاقِيهِ : مَنْبَحَةٌ ؟ أَمْ ذَبِيحَةٌ ؟

فَضَلَاتُ الطَّيْرِ . نَوَازِبَاتُ النُّخْلِ .

الْهَادِيَاتُ مِنَ الْوَحْشِ يُثْرِنُ الْأَرْضَ .

حُمْرَةٌ مُشْتَغَلَةٌ عَلَى زَجَاجِ الْمَاءِ . وَرَقٌ مِثُّ يَتَعَفَّنُ .

الْخَلِيقَةُ وَجْهَ نَاضِرٍ يَصْحُو مِنْ نَوْمِهِ .

أَقَامَ دَاخِلَ حَبِيَّةِ الرَّمْلِ مَدِينَةَ الْوَرْدَةِ وَمَطَارَ الرُّوحِ .

لَيْسَ لِكَفِّ الْجَمِيلَةِ حُلُودٌ

فَلَمَّاذَا تَتَعَثَّرُ الْخَيْلُ فِي قَبْلَتِهَا ؟

فَلَيْكُنْ أَنَّهُ أَمْرٌ الْقَبَسِ .. لَكِنْ عَمُودَ الْخِيَمَةِ مُنْتَصِبٌ وَسَقْفَ الْخِيَمَةِ عَالٍ .

هَلِ الثَّلْجُ غَيْمٌ حَجَرِيٌّ وَالْوَرْدَةُ .. جَحِيمٌ نَاعِمٌ ؟

ليس فى فُرْنِ الطريدة قَشُ
والفارسُ لا أحشاءَ لهُ
لذا فقد اتسعت بقعةُ الدَّمِ حتى غَطَّتْ قمرَ السيفِ
وأخفى البَطْمُ مناقيره فى ريشِ حواصله .
كان البركانُ يتجزأُ إلى بضعةِ كواكبٍ وقليلٍ من الرياحينِ وخميرةِ ريح .
والنَّفْسُ العارمُ يتدهورُ .
طولياً يَشْطُرُ الخطُّ شعاعَ الضوءِ .
تابوتُ على قَدَرِ القامةِ .
الصعودُ إلى مدافنِ الجبلِ صَعْبٌ والرجوعُ سَقِيمٌ .
عداءُ يَرِثُ الأرضَ .
هل تستحيلُ الدموعُ إلى خَرَزٍ وياقوت ؟
صحراءُ مفتوحةٌ لناقوسِ التيهِ .
المرايا تعيدُ طبعَ الواحدِ لكن الوحشةُ داميةُ
مُصَلِّصَاتُ للربةِ وِسْلالٍ من الوردِ وقِثَاءُ .
وُضِعَ الميزانُ فرجحتُ كِفَّةُ الأُمى .
أَلْتَفَّ الثَّغْبَانُ على ساقِ البَرْدَى .
تخرجُ من الهيشِ بجاجةِ البرِّ جائعةُ .

حتى لو توقفت الساعة فإن الزمن يمضي .
كان الثور منتصباً وللأسد نظرة وحشية .
البحر الأحمر صدع يتسع .
طوابير من الفضة تسأل : كيف ترز الطلعة ؟

(٥)

لكم غناؤكم
ولى .. كل الاغانى .

نعيماً!



لم يقل شيئاً عندما دخل. كنت أسن أفضل أمواسى بتمريره للوراء وللأمام على السير الجلى، لما تأكدت أنه هو اجتاحتني الرعدة. ولكنه لم يلحظ ذلك. وأملا في إخفاء الرعدة التي استولت على واصلت سن الموصى ، واختبرت حموته في لحم طرف إصبع الإبهام بيدي ، ثم رفعته عاليا ناحية النور. في اللحظة نفسها كان هو يخلع الجراب من حزام الطلقات حيث كانت تتدلى طينجته. علق الجراب عاليا على خطاف بالحائط وأوجد لكابه العسكرى مكانا فوقه . بعدئذ خطا نحوى بينما كان يرخى عن وسطه حزامه الخائق. قال :«شفط الحر .. كما لو أننا في جهنم ! احلق لى ذقنى» . وكان قد انحط فى الكرسي. خمنت أن أربعة أيام مرت على نفته دون أن تُحلق. الأيام الأربعة التي استغرقتها حملته الأخيرة فى تعقب جماعاتنا. بدا وجهه محمراً، بل محترقاً من الشمس. أخذت فى تجهيز رغبة الصابون

* ولد الكاتب الكولومبى إرناندو تيليخه HERNANDO TÉLLEZ عام ١٩٠٨ فى بوجوتا وتعلم بها . ودخل تيليخه مبكراً عالم الصحافة التي حدثت منذ البداية هويته .

ورضع اسمه ضمن المشرئين على تحرير أكثر الصحف والمجلات شعبية . ولم تات سنة ١٩٥٠ حتى كان اسمه معروفاً على نحو أكثر اتساعاً بعد أن نشر أول مجموعة قصص قصيرة له هى : « رعاد فى الريح » وتبنى قصصه (الترانكويميدية برهافة حسه وقوة ملاحظته وتعبيره الحاد اللاذع عن الحياة المعاصرة ، وعلى الأخص اللاام التي يعيشها ويعانيها مواطنوه ببلده .

من كتاب : Great Spanish Short Stories, Angel Flores .

وترجم هذه القصة إلى الإنجليزية : Donald . A . Yates

بعناية، قطعُ بعض الشرائح من الصابون وأسقطتها في الكوب ثم خلطتها بقليل من الماء الدافئ وبدأت أقلب بالفرشاة فأخذت الرغبة تعلو على الفور.. لابد أن للأولاد الآخرين في الفرقة نفس هذه الذن الهائلة أيضاً، ظلت أواصل تقليبى لرغوة الصابون.

«لكن أتعرف .. ما عملناه كان تمام .. أنت عارف .. لقد قبضنا على أهم من فيهم، وخلفنا وراءنا عدداً من القتلَى.. وسنقبض على القلة الباقية معن لا يزالون أحياء ، غير أنهم، وقريباً جداً، سيلقون مصرعهم جميعاً.»

سألتته : «قبضتم على كم رجل منهم؟»

قال : «أربعة عشر. كان علينا أن نتعقبهم فتوغلنا أبعد فأبعد داخل الغابات حتى وجدناهم وسنقبض عليهم تبعاً. ولا واحد منهم سيفلت منا على قيد الحياة. ولا واحد.» ورجع برأسه للوراء على مسند ظهر الكرسي عندما رآني أتجه إليه. وأنا أحمل بيدي الفرشاة مغطاة برغوة الصابون.

وقفت مصعوقاً لأنه قد فاتني أن أضع له الفوطاة أولاً. لا شك أنني بتصرفي المضطرب هذا قد فضحت نفسي. وتداركت نفسي وسحبت الفوطاة من الدرج وعقدتها حول رقبة زيوني. لم يتوقف هو عن الكلام. ربما وقع في ظنه أنني أؤيد حزيه. قال:

«ما قمنا به خلال بضعة أيام لابد أن البليدة قد استوعبت الدرس منه.» أجبت: «تمام.» بينما أحكم عقدة الفوطاة عند أسفل عنقه للحروق العرقان.

«كان ذلك مشهداً عظيماً .. ؟!»

«جداً!» أجبت: وأنا أستدير خلفي لأتّى بالفرشاة . أغمض الرجل عينيهِ مما أوحى لي بأنه متعب. وانتظر في جاسته رغوة الصابون التي ستطّيف يرويتها حوائرة وجهه .

لم أتخ له أبداً أن يقترب مني أكثر . ويوم أن أصبح الأمر للبليدة كلها أن تصطقف لتتجه في طابور طويل إلى حوش المدرسة كي تتفرج على مشهد شفق المتمردين الأربعة . تصانف يومها أن التقيت به للحظة وجهاً لوجه، إلا أن مشهد الجثث المشوهة حال بيني وبين أن أهتم بمتابعة وجه الرجل الذي

أشرف بنفسه على تنفيذ ذلك كله. الوجه الذى أوشك الآن أن أطلق عليه بيدي. لم يكن وجهها بفيضاً. من المؤكد هذا. حتى اللحية التى نمت وجعلته يبدو أكبر قليلاً لم تكن متنافرة مع شكله إلى حد كبير. كان اسمه توريز. كابتن توريز. رجل داهية. فمن ذا الذى يشنق المتمردين عراً، ثم بعد ذلك يعن التفكير فى كيفية تثبيتهم بشكل ما، ليجعلهم هدفاً لتدريب فرقته على التصويب إلى مواضع معينة من أجسادهم ؟ ولما بدأت فى وضع أول وجه من رغوة الصابون أعطى بها ذقنه : وأصل كلامه بينما كانت عيناه مغمضتين :

« بدون أى جهد ، كنت أقدر أروح طوالى فى النوم ، لكن ورائى الكثير لأعمله بعد الظهر .»

أوقفت ترغية ذقنه بالصابون وسألت مبدئياً عدم الاهتمام : « فرقة الإعدام رمياً بالرصاص » رد : « شئ أشبه بذلك يا بطىء الفهم . مضيت فى تصبين ذقنه إلا أن يدى أخذتا فى الارتعاش ثانية . لم يكن باستطاعته أن يتبناه لذلك ، وكان ذلك فى صالحي . غير أننى كنت أفضل لو لم يأت . فمن المحتمل أن يكون أكثر من واحد من جماعاتنا قد رآه وهو يدخل هنا . غير أن العدو حين يصبح تحت سقك ! يضعك فى الشروط التى حددها هو . وسكون ملزماً بحلاقة تلك الذقن كذقن أى شخص آخر ، يعناية ولطف : كما أقوم بذلك مع أى زيون . بدلاً كل جهدى حتى أتأكد من أنه ولا واحدة من مسام جلده قد انبعثت منها نقطة دم . وحريصاً أكثر أن خصللات الشعر الصغيرة لن تربك حركة الموسى . وأن أجد بشرته فى النهاية وقد صارت نظيفة ، ناعمة ، مفعمة بالحوية . ولذلك فإننى حين أمرر ظهر راحتي فوق بشرة وجهه لا أحس بوجود أى شعر . نعم : إننى فى السر ثورى ، لكنى أيضاً حلاق ، وما يميزنى هو ضميرى الحى ، وأننى ممن يفتخرون باداء الصنعة على الوجه الأكمل ، وهذه الأيام الاربعة التى طالت فيها هذه الذقن هى تحد لى . وهو تحد أنا أهل له .

أمسكت بالموسى ، وفتحت لأعلى حافظته التى يكونها نراعه . كشفت النصل وبدأت أحلق له . ومن أعلى أحد سوائفه نزلت بالموسى وطلوعنى بشكل رائع . كانت ذقنه خشنة وجافة . لم تكن بالغة الطول : لكنها كثيفة ، وشيئاً فشيئاً بانئت بشرته ، والموسى حلق وهو يمضى قدماً محدثاً صوته المعتاد بينما كانت رغوة الصابون المنتفشة مختلطة بالزغب والشعر المحلوق وقد تجمع على نصل الموسى . توقفت للحظة حتى أنظفها ، ثم تناوبت المسن للجلى مرة ثانية لأعيد لمحد الموسى حموته : لأننى حلاق . بحلاق يعطى لكل شئ حقه . ويؤدى صناعته كما ينبغى . والرجل الذى كان قد أبقى عينيه من قبل مغمضتين :

ها هو الآن يفتحهما . حرك إحدى يديه من تحت القوطة وتحسس بوجهه البقعة التي بانته بعد إزالة رغبة الحلاقة من عليها وإذا هو يقول : « تعال للمدرسة اليوم فى الساعة السادسة » .

سألته وأنا يكاد يشلنى الرعب : « أهو نفس ما حدث منذ بضعة أيام ؟ » .

أجاب : « من المحتمل أن يكون أخطر » .

« ما الذى تنوى أن تفعله ؟ » .

« حتى الآن أنا لا أعرف ، لكننا سنُسلى أنفسنا » .

ومرة أخرى تمدد إلى الخلف وأغمض عينيه .

اقتربت منه وأنا أحتفظ بالموسى متوازناً بين أصابعى ويخوف خاطرت بالسؤال :

« وهل تنوى أن توقع بهم كلهم العقاب ؟ » .

« كلهم » .

كان الصابون قد أخذ يجف على وجهه ، وكان على أن أسرع . أثناءها لمحت فى المرآة الشارع ممتداً وكان كل شىء فيه كما هو دائماً . ومحل البقالة كان مشغولاً باثنين أو ثلاثة من زبائنه . وعندما ألفت نظرة خاطفة على الساعة وجبتها الثانية والثلاث بعد الظهر .

أخذ الموسى يواصل نزوله الصانى من فوق السوالف الأخرى ، الآن يبدأ فى النزول ليزيل الذقن الكثيفة المائلة إلى الزرقمة . ماذا لو أنه أطلقها مثلما يفعل بعض الشعراء أو القسوس . إنها ستناسبه تماماً . وكثير من الناس لن يتمكنوا بسببها من التعرف عليه . وذلك لصالحه أكثر . هكذا كنت أفكر بينما كنت بحرص شديد أحلق البشرة للزقيقة عند العنق ، عندها كان لابد أن أتأكد من أن الموسى ممسوكاً ببراعة خلال الشعر الذى برغم كونه أنعم إلا أنه ينمو فى شكل دوامات . إنها ذقن كثة . ومن الممكن أن ينجرح واحد من المسام البالغة الصغر وتتفجر وتتصاعد لآلى من دماثة ، ولكن حلاق أسطى مثلى من حقه أن يزهو بنفسه لأنه لا يسمح أبداً لشىء كهذا أن يقع لزبونه . وهو ليس أى زبون ، هو زبون درجة أولى . ترى كم عبد الذين أمر بإطلاق الرصاص عليهم متاً ؟ وكم عبد الذين أمر بالتمثيل بجثثهم متاً ؟ إلا أنه من الأفضل عدم التفكير فى ذلك ، فتوريز لا يعلم أننى عدوه ، لا يعلم ذلك الأمر ولا

البقية . إنه سر لا يتعدى حلقة ضيقة جداً منا لدرجة أنني أستطيع أن أميز الثوريين عن غيرهم مما يقوم بعمله توزيع في البلدة ، وما كان يخطئه كل مرة ، حينما يأخذ على عاتقه القيام بنزهات اصطيد المتبردين ، وهكذا وصلت الأمور إلى الحد الذي يصعب عنده شرحها ، وبليلى على ذلك أنني أطبق عليه الآن بين يدي الاثنين ثم ها أنا أدعه يمضى في سلام ليس فقط حياً ، بل وحليق الذئب أيضاً ! . وهاهي ذقنه قد صارت الآن حلقة تماماً ، وها هو يبدو أكثر شباباً ، متخففاً بسنين من الهموم عما كان عندما جاء . وأنا أعتقد أن هذا هو ما يحدث دائماً للرجال عندما يقومون بزيارة لصالونات الحلاقة . فتحت الموقع بالغ اللطف لموسى استعداد توزيع شبابه . استعداد شبابه لأننى حلاق أسطى ، بل وأحسن حلاق في البلدة إذا كان لابد من أن أقول ذلك ، وهذه رغبة أكثر قليلاً أضعها هنا تحت ذقنه على تفاحة أدم الزبون ، على هذا الوريد الغليظ . لأى حد سيصل هذا الحر ؟ أليس من المفروض أن يعرق توزيع عرقاً غزيراً مثلما يطينى ؟ لكن لا يبدو عليه أنه عرقان . واضح أنه لا يخاف . أى رباطة جأش يتمتع بها هذا الرجل ، هذا الذى لا يكلف نفسه حتى عناء التفكير فيما سوف يفعله مع المعتقلين بعد ظهر اليوم ، فى الوقت الذى أقف فيه أنا فى الجانب الآخر ممسكاً بهذا الموسى وأمر به وأعيدته بنعومة على جلد وجهه هذا محاولاً الحرص على هذا الدم كى لا يطفّر من هذه المسام . غير أنني لم تعد لى أية قدرة على التفكير بذهن صاف عليه اللعنة . عليه اللعنة لأنه جاء إلى . لأننى ثائر ولست قاتلاً . وأسهل شيء يمكننى فعله الآن هو أن أدبجه ، وهو بالفعل مستحق هذا . ألا يستحق الذبح ؟ لا . يا للشيطان ! ما من إنسان له الحق فى قتل إنسان آخر ، وإلا فإنه يقدم للضحية المبرر كى تنقلب جلاداً . ثم ما الذى سيعود عليك من هذا كله ؟ لا شيء . آخرون ينجحون فى هزيمة آخر ، وكما يفعل الأولون يفعل الآخرون ثم يأتى عليهم الدور وتمضى الأمور على هذا النحو حتى ينتهى كل ذلك إلى بحار من الدماء .

باستطاعتى قطع هذا الزور هكذا ، يندفع الدم بسرعة هكذا ثب ! ثب ! لن أترك له وقتاً للمعافاة ، ومنذ أبقى عينيه مغمضتين ، لن يتمكن أبداً من أن يرى كيف يلمع نصل الموسى أو كيف تلمع عيناى . لكننى ارتجف كما لو كنت نذحتة بالفعل . الدم يندفع من عنقه منصّباً بغزارة على الفوطة ، وعلى الكرسي ، وعلى يدي ، وعلى الأرضية ، وعلى أن أغلق الباب ، ولكن الدم سيظل محتفظاً باندفاعه البطيء بطول الأرضية ، حاراً لا يمكن وقف زحفه أو السيطرة عليه حتى يصل الشارع فيواصل الزحف كقناة صغيرة ثانية من الدم . أنا واثق من أن سحبة موسى واحدة عافية ، أوقطع واحد غائر ، سيحول

دون أى ألم ولن يعانى ، ولكن الجثة ، كيف سأصرف فيها ؟ يجب أن أخفيها .. ولكن أين ؟ ولزماً على أن أختفى أنا نفسى تاركاً ورائى كل ما أملك . وإن أجد لى ملجأ بعيداً ، بل أبعد مما أتخيل . غير أنهم سيتعقبوننى حتى يعثرون على .

« قاتل كابتن توريز . لقد شق زوره بالطول بينما كان يطلق له . الجبان ! » وفى الوقت نفسه هذا ما سيدور على الجانب الآخر : « المنتقم . الأخذ بثأرنا جميعاً . اسم لن ينسى أبداً (وهنا سيذكرون اسمى) إنه حلاق البلدة ، ومع ذلك فلم ينجح أحد فى كشف سر أنه كان يناضل فى سبيل قضيتنا .

من ساكنين من هذا كله ؟ القاتل أم البطل ؟ إن مصيرى يرف على حد هذا الموسيقى . وباستطاعتى أن ألف يدى أكثر قليلاً وأن أضغط قليلاً ويشده على الموسيقى وأجعله ينفذ غائراً فيه . سيخلى الجلد له السبيل كالحرير أو المطاط أو السير الجلدى ، لا شئ أكثر رقة من بشرة جلد الإنسان : فالدم دائماً حاضراً هناك ، متوثب كى ينبجس بقوة ، ونصل موسى كهذا لن يعجز عن فعل ذلك . إنه أحسن موسى لدى ولكنى لا أريد أن أكون قاتلاً . لا يا سيدى ، أنت جئت إلى لتحلق وأنا حلاق . وأحب أن أقدم بعملى على أكمل وجه ، وبأمانة . أنا لا أحب أن ألطخ يديّ بالدماء ، ليس بهما سوى الرغبة التى أحسن تحصيلها ... هذا كل ما بيدي . أنت تنفذ الأحكام أما أنا فمجرد حلاق . وفى هذه الحياة كل ميسر لما خلق له ... لا خلق له .

والآن أتممت له حلالة نفته وأصبحت نظيفة وناعمة . جلس الرجل منتصباً ، ثم نظر فى المرأة . ربت على وجهه براحتيه وأحس بالانتعاش والعافية كما لو أنه قد استعادهما من جديد .

قال : « شكراً جزيلاً » . ثم ذهب إلى الصالة ليأخذ حزامه ومسدسه والكتاب . لابد أننى أبداً بالغ الشحوب لأننى أحس ببلى قميصى على كما لو أنه منقوع فى عرقى . أنهى توريز إحكامه لابرهم الحزام . سوى وضع مسدسه فى الجراب ، ويعد أن مسد شعره لأسفل بشكل آلى وضع الكتاب على رأسه ، أخرج من جيب بنطلونه قطعاً عديدة من العملة المعدنية ليدفعها لى مقابل ماقت به ثم اتجه رأساً إلى الباب . لكنه توقف عند المدخل ليريه ثم استدار نحوى قائلاً : « لقد أخبرونى أنك ستقتلنى ، ولقد جئت لاكتشف ذلك بنفسى . لكن القتل ليس عملاً سهلاً ، ويمكنك أن تعتبر أن هذه هى كلمتى فى هذا الموضوع . ثم انطلق ليواجه حظه العائر على أرض الشارع .



فقط، اعظ الماضي

(١) صراخ الشئ

أفرّ يخيبتني
وحدها — امام عيني — غريانة النية
لا تغار من كمدى ،
ولا شأن للأعداء
في اصطفاؤها خجلي عند كل خلوة
فأنا المحزون أستظل بحياتي واستفتى سهومي
أحياناً ..
أطل من الشرقة ، حيث لا مشهد يستحق

أحياناً .. أغلقُ البابَ من الدَّاخلِ
ثُمَّ لا أبوح بِسِرِّ
وأحياناً .. تهرَّبُ مِنِّي مَهْزِلَتِي — للشارع —
كَيَ تشهدُ حَرْباً بَيْنَ (مُصَلِّينَ) وَ (جُنْدٍ) !!

(٢) لا لأوسى حُزيران

الضَّجُّ شَبَابِيكَ الْخَيِّبَةُ
... ومع هذا ، فالأسنانُ بيضاء
لمَذا يَجْهَلُ مِنْ نَفْسِهِ الْكَلَامُ — إلى هذا الحدِّ — ؟
ولسْتُ أوسى حُزيرانُ !!
رُبَّما اللِّسانُ نصفُ حُرٍّ ، كَيَ يَكُونَ ذَا مَغْزَى
ومرَّةً .. كانَ مَغْزَى الْحُرِّيَّةِ .
أَن تَأْسِرَنِي ضَحَكُهُ بَعِينِهَا !!
أنا لا أوسى حُزيرانُ
فقط أعطُ المَاضِي
هكذا ، كَيَ لا اخْدَعُ المَازِقَ
انظروا ..

المخوي ، عند البحيرة

و ...

قد أتقنت الصبر كله دونما سمكة

ماذا إنش .. ؟

سامض هكذا ، يزفوني الساطع

لربما أنا صيد خط !!

(٣) وأنت تقبلها

امض قنماً ..

كلتك الموعد

وثق — تماماً — في جدوى (صباح الخير)

لا تهمل سلاحك البتة

فالطريق وعرة

ولن ينفع فيها أن تشعل السيارة

من ثقاب غيظ !!

سلاحك ناصب النصل

— تذكر — كي تدفع بالمغفرة

ثم لا تنس .. — وأنت تقبلها —

كم أنت في حاجة .. للندم !!

(٤) يومٌ بعيدٌ

مُشَيِّتُهَا تماماً ، (مِنْ الْخَلْفِ)

تَنَوَّرَتْهَا .. الْقَصِيرَةُ الْمَلَوْنَةُ

حَقِيبَةُ يَدِهَا .. وَالشَّارِعُ ذَاتُهُ

يَا إِلَهِي !!

حَتَّى السَّمَاءُ مُلَبَّدَةٌ بِالْغَيُومِ

مِثْلُ ذَاكَ الْيَوْمِ !!

... بَعْدَ قَلِيلٍ — عَلَى الرِّصِيفِ ذَاتَهُ — بَائِعَ الْكُؤُلَا

رُبَّمَا لَا يَزَالُ هُوَ نَفْسُهُ ..

الْبَائِعَ الْعَجُوزَ .

خَلْفَهُ — تَمَاماً — يَبْدَأُ الْمَرْءُ ..

الْمَرْءُ الْقَصِيرُ بَيْنَ الْعِمَارَتَيْنِ ذَاتَهُمَا

هُنَاكَ الْمَقَاعِدُ الْقَدِيمَةُ

وَالظَّلَالُ الدَّائِمَةُ

تُرَى .. مَنْ يَنْتَظِرُ هُنَاكَ الْآنَ

— بِذَاتِ اللَّهْفَةِ —

غَافِلًا عَنْ لَذَّةِ الْمُسْتَقْبَلِ ؟ !

الأنوف المتورمة



بدأت أعراض هذا الورم الخبيث في الظهور على أنفي في السنوات القليلة الماضية. فقد بدأ المرض على شكل احمرار خفيف فوق الأنف صاحبه حكة خفيفة متقطعة، ثم تطور الأمر إلى ظهور بعض الحبوب الحمراء والبيضاء التي غطت أنفي والمنطقة المحيطة به. لجأت إلى الأطباء والقلق يتزايد في نفسي، واستخدمت علاجات متنوعة كثيرة دون تحسن يذكر أو شفاء لهذه الحالة.

وبمرور الوقت تفاقم الوضع، فاشتد الاحمرار وازدادت الحكة وتكاثفت الحبوب، وبعد ذلك بدأ أنفي يتورم شيئاً فشيئاً - ويتضخم يوماً بعد يوم، فازداد قلقي وخوفي وأرقى ازدياداً كبيراً، وبحثت أسأل الأقارب والأصدقاء وأهل العلم، وانتقل من طبيب إلى آخر ومن مستشفى إلى مستشفى، وأجرب كل دواء يوصف لي، والتزم بكل نصيحة تسدى إليّ وتشبث بكل وصفة تعرض عليّ ممن يعلمون وممن لا يعلمون. ولم يجد الأمر شيئاً، وازدادت الحالة سوءاً وازداد الأنف تورماً وتضخماً حتى غدا وجهي بشعاً قبيحاً مخيفاً، يصاب بالزعر والدهشة كل من ينظر إليّ، وبدأت أخجل من صورتي وأحاشى الناس وأقوم رعباً وهلعاً وانهياراً يهدد عالمي وذهنى وذاكرتي.

كنتُ استعطفُ كلَّ طبيبٍ أو جراحٍ أقابله؛ كي يجد حلاً لمعضلتي هذه، لكن كل واحد كان يقف عاجزاً أمام هذه الحالة، يجتهد ويجرب أدوية مختلفة، وحين لا تنفع هذه العلاجات يقف حائزاً عاجزاً مندهشاً. لابد من حلٍّ مهما كان الثمن، كنتُ أصرخ دائماً. فالأمورُ تزداد سوءاً، والأنفُ يكبر ويتنفخ ويتورم حتى بدأ يؤثر على بصري، فلم أعد أرى كالمعتاد، وأصبحت لا أبصرُ ما بين قدمي ولا أمامي، أستطيع فقط أن أرى الفضاء والسماء، فقد انتفخ الورمُ كثيراً وراح يضغط على عيني من الأسفل ثم يحجبُ عني الرؤية، وكنتُ كمن يضع قناعاً على وجهه يكونُ فيه الأنفُ أكبرَ من الوجه والراس. أصبح منظري مخيفاً مرعباً، وكنتُ أغطي وجهي ورأسي بغطاء محكم عندما أخرج، وتجنبت النظر إلى المرأة عندما أكون في البيت، وجلست منهاراً يائساً حزناً.

وبعد فترة أُغلقَ الورمُ عيني تماماً وفقدت بصري واستسلمت لمصير مأساوي محتوم، وقلت للأطباء افسعلوا أي شيء. أي شيء إذ لم أعد أكثرث بالحياة أو بالموت، المهم أن أتخلص من هذا الوضع المأساوي الذي سيقضي على عاجلاً أم آجلاً. وفي محاولة يائسة، اجتهد الأطباء في الرأي، ولم يعد الأمرُ يحتمل الانتظار، كما لم يعد لنجاح العلاج أو فشله أية قيمة تذكر، فاقترحوا إجراء عملية استئصال الورم الخبيث في أنفي، وربما استئصال الأنف بالكامل إذا لزم الأمر، وكانوا ياملون من ذلك أن يوقفوا امتداد الورم وتضخمه من ناحية، واستعادة بصري من ناحية أخرى.

واستقر قرارُ الأطباء أخيراً على جراحٍ أمريكي مشهور لإجراء هذه العملية الدقيقة، وكان لهذا الجراح مكانةٌ عالمية عالية، وربما كان الأعظم والأقدر في العالم في هذا النوع من الأمراض أو العمليات. وأبلغَ الطبيب بالامر واستدعى لإجراء العملية دون النظر إلى التكاليف مهما كانت باهظة ورضخت للامر ولم يعدْ لدي أيُّ خيارٍ وقلت في نفسي: حتى الموتُ أقلُّ مما أنا فيه، وإن كان يراودني أملٌ بعيدٌ بإمكانية الشفاء واستعادة وضعي الطبيعي.

ورحت فى غيبوبة وبدأت العملية ولم أشعر بقطع اللحم المتورمة فوق أنفى وحولَه وهى تُجتنز وتُسلخ وتُقطع وتُرمى فى أكياس النفايات، ولا بشلالات الدماء النازفة والقطن يمتصُ جزءاً منها وتفيضُ أجزاء أخرى فوق جسدَى وملابسى وفوق السرير وأرض الغرفة وممرات المستشفى وحدائقه وشوارعه ... واختلاط الحابل بالنابل ... واللحم البشرى بالتراب والأوراق والحجارة ورائحة البارود والدخان ... ينصهرُ الطفلُ بأمه وأبيه وإخوته فى محرقة واحدة .. رمادُ جثثهم جميعاً لا يملأُ كوباً صغيراً ... تنعجنُ الأجسادُ ... ينصهرُ اللحمُ والدُمُ والعظمُ والترابُ والصخرُ ... يحترقُ ... ويصيحُ رماداً ... ألف جثة ... ألفان ... ثلاثة ... عشرة ... تنكمشُ بلحظة ... وتُلفُ بقطعة خيش لا تملأُ كيساً صغيراً ... وتُدفنُ فى حفرة لا تتسعُ لميت واحد ... لجثة واحدة ... لقطعة ... لغار مدبل فى شمال الكرة الأرضية وغربها ... التراب يملأُ الفمَ والعينين والأنف ... الدفن ... الدفن ... لا وقت ... حشودُ أخرى ... الحرق ... الحرق ... الدخان ... الدخان ... الحصد ... الحصد ... حشودُ أخرى ... الحقد ... الحقد ... سنحرقُ هذه الأرضَ بطبقاتها السبع ... وسنغطفى هذه السماءَ بطبقاتها السبع .. فلا ... تنبتُ بذرة بعد اليوم ... ولا يبقى هواءٌ بعد اليوم ...

وأفقتُ من غيبوبتى وقد استُصل الأنفُ والورمُ والعينان ، وقال الجراحُ الكبيرُ الضروراتُ أباحت المحظورات، لم يكن من حلٍّ سوى ذلك للمحافظة على حياتى. مسحتُ بيدي على أنفى فلم أجدُ لى أنفاً، ولم أجدُ لى عينين، وقيل لى : الحمدُ لله على أننى حى، أما الأنفُ فلا حاجة لى به بعد اليوم ... والعينان، يرى الآخرون عني ... ورضيت بالامر كيفما كان، غيرى يشمُ لى ... وغيرى يرى لى ... ولكنى حى . وبعد عدة أيام من إجراء العملية، نفذت أوامر الجراح الكبير ولحقت به إلى وطنه، ونزلتُ فى مستشفىها، حيث أصرَ على أن أبقى تحتَ ناظريه وتحت إشرافه حرصاً على سلامتى وتحسباً لأى طارئ، لا تُحمدُ عقباه. ووجدتُ العزاءَ والمواساةَ فى مرضى كثيرين من بنى جلدتى ومن غيرهم يشكون من أورام الأنف والدماغ والخصيتين، وكانت عمليات الاستئصال فى المستشفى قائمة على قدم وساق .

الإبداع خارج العاصمة

نصوص جديدة

لم تكن (إبداع) فى ملفها الذى خصصته فى العدد الماضى لقضية (الإبداع خارج العاصمة) ترمى إلى أبعد مما يوحى به هذا العنوان ؛ على عكس ما فهمه بعض الذين رأوا فى الملف تكريساً لمصطلح : ادباء الأقاليم . وإذا كانت حركة الإبداع خارج القاهرة لا يمكن أن تُستوعب فى عدد واحد أو عديد من مجلة شهرية ، فهذا هو الشأن أيضاً فى الأعداد الخاصة التى أصدرتها (إبداع) حول بعض القضايا الخاصة فى الأدب والفن طوال السنتين الماضيتين ؛ وعلى هذا ينبغى أن نضع فكرة (العدد الخاص) أو المحور أو الملف الذى يدور حول ظاهرة أو قضية معينة ، فى الإطار الصحيح الذى لا يجعلنا ننتظر من ذلك العدد إجابات حاسمة وتحديدات نهائية ، بقدر ما نقتنع بما يثيره هذا العدد من أسئلة ، وما يطرحه من إشكالات نظرية وتطبيقية ، تحفزنا جميعاً إلى إعادة التفكير فى المسلمات التى دمغت واقعنا الأدبى فالت به إلى جمود ، يفرح به الكسالى وأرباب أرباب المواهب ، ويحميه المتنفعون . وليست الأسماء التى شملها العدد الماضى فى الشعر والقصة والفن التشكيلى والدراسات ، هى بالضرورة أفضل الأسماء فى مجالها ، ولكنها بالتأكيد الأفضل بين ما وصلنا ، وتبقى هناك أسماء أخرى مهمة لم يرسل إلينا أصحابها ، ودارسون آخرون لم يستجيبوا لتكليفنا بحيث يصح أن يجيء العدد بنصوص وأسماء أخرى غير التى نشرنا لها تماماً ، لو أن هذه الملابس والعوائق كانت قد تغيرت .

ومع ذلك فإننا نعتذر عن أى تقصير غير مقصود ، ونعد بأن تظل قضية (الإبداع خارج العاصمة) ماثلة فى أذهاننا ، فهى - مع جميع القضايا الأخرى التى نخصص لها أعداداً مستقلة - لا تنتهى بمجرد صدور العدد الخاص . فليس الأمر إجراء نمّة ، بقدر ما هو مسئولية وسعى دائم نحو الإبداع الحقيقى .

التحرير

المسرح فى «الأقاليم» القضية والهوية

استطاعت الفرق المسرحية فى الأقاليم أن تطرح القضية المشتركة والهم العام فوق خشبات مسارحها المنتشرة من القاهرة حتى أسوان! كانت قادرة - ولاتزال - رغم نشاطها المسرحى الطويل الذى يزيد عمره عن أكثر من ثلاثين عاما ، على أن تقدم الحلول الجوهرية لازمة المسرح المصرى ، فتسعى إلى بعثه من جديد ، بعد أن غطى سبات عميق^{١٢}

لا يمكن الوصول إلى حلول وإجابات عن تساؤلاتنا دون التعرف على الطبيعة التركيبية التى يتخلق منها شكل المسرح بالأقاليم، وصيفه

قضية المسرح فى الأقاليم - بهذا المفهوم - لا تنفصل فى طبيعتها وتكوينها - عن الهم الفنى المشترك ؟ إلا وهو انفصال المسرح المصرى برمته عن الاضطلاع بدوره، فى الالتزام بقضايا التغيير فى المجتمع ونقد الأوضاع المتردية للوصول إلى مجتمع مصرى أفضل على كل المستويات (سياسية كانت أم اقتصادية أم ثقافية) .

فهل يمكن المسرح فى الأقاليم أو مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة (حسب التسمية السالفة «الثقافة الجماهيرية») من أن يؤدى هذا الدور البالغ الخطورة؟ هل

ينبع موقفى تجاه المسرح فى الأقاليم من بديهية أساسية ، وهى أنه لا ينبغي تقسيم المسرح إلى فئات وطبقات ، فهذا مسرح المدينة ، وهذا مسرح المحافظة ، وهذا مسرح قصر الثقافة : ناهيك عن مسرح البلد أو الإقليم أو العاصمة ، وغيرها من التقسيمات الجغرافية التى أضرت بالمسرح أكثر مما أفادت ، وأطاحت بالمسرح المصرى إلى شتات ، أكثر من أن تجمعها فى توحيد فنى لا يتجزأ ، وكيان إنسانى عام يعين مبدعى المسرح فى طرح قضاياهم ويسعى للعبور على هوية لهم

فى مختلف محافظات مصر
ومنها .

يعتمد هذا المسرح فى رأيه
على فكرتين أساسيتين ، فهو - من
جانب - يستلهم التراث الإنسانى
المصرى ، وهى المادة الأم للإبداع
القومى ، بهدف تشكيكه فى أعمال
مسرحية تختلف فى أساليب
تقديمها : (المسرحية الدرامية -
الأوبريت - المسرحية الغنائية -
الملاحم الشعبية الدرامية)
وغيرها من الأشكال المسرحية ذات
الصيغ الخاصة . وهذه أعمال
تقدمها الفرق المسرحية المركزية
واللامركزية (من فرق قصور الثقافة
والمحافظات) ؛ ومن جانب آخر تقدم
فرق نوادى المسرح العروض
التجريبية الساعية إلى تبني ظاهرة
التجريب المسرحى فى الأعمال
المصرية والعربية والعالمية ؛ عدا فرق
مسارح الطفل .

هذا على وجه العموم ما
يحاول النشاط المسرحى تقديمه فى
الأقاليم ، وفلسفته هى السعى فى
عرض أنشطة مسرحية فى المقام
الأول تجمع حوله هوة المسرح
لممارسة هوايتهم ، وعرض تجارب
مسرحية تنبئ - افتراضاً - التراث
الشعبى المصرى وجذوره فى صيغ

مسرحية وقد تغطى هذه النوعية من
العروض الخريطة المسرحية على
مستوى النشاط للعمل به ، وفقاً
لإحصائيات ذر العيون الرسمية ،
ولكن يبقى التساؤل مطروحا :

ما دور المسرح ورسالته فى
الأقاليم تجاه التعليم والتثوير ومنح
الثقة المسرحية الحقيقية للثمانين فى
المائة من الشعب المصرى
المصاب بالأمية؟ و معظم هؤلاء
الأميين يقطنون فى الأقاليم، حيث
يجب، بداية من الأحياء الشعبية
بالقاهرة وقرى الجيزة، مروراً
بأقاليم لنا النيل ومدنها وقراها،
وصولاً لمن وقرى الوجه القبلى
حتى أسوان - ناهيك عن قرى
الواحات والوادي الجديد ومدن
البحر الأحمر والسويس
والإسكندرية وغيرها .

هل استطاع مسرح الهيئة
العامة لقصور الثقافة أن يقوم
برسالته فى التوعية وأن يساهم فى
التخلص من مأساة " الأمية " ؟

خاصة أن المشكلة تتفاقم
رويداً رويداً مع الزمن مع أن فرق
الهيئة يزداد انتشارها ونموها ؟
الإجابة بالنفى !! لم يقم هذا
المسرح فى الأقاليم بهذا الدور،

ولم يضع نصب عينيه هذه
المشكلة الكبرى التى هى فى
أمن الحاجة إلى وثقة علمية
وموضوعية للعلاج . أعلم تماماً
أن الأمية هى مشكلة قومية لا بد من
أن تشترك فى علاجها مختلف
الهيئات والأجهزة والمصالح
الحكومية (التعليم - الصحة -
الثقافة - الإعلام - التخطيط)
وغيرها من تلك المؤسسات والهيئات
التي تنظر بشكل فوقى متعال إلى
جوهر الأزمة الخطيرة، وتضع
الطول المبتسرة بواسطة الأفلام
التسجيلية وبعض التمثيليات
والمنشورات، كما تقوم بذلك قوافل
الثقافة التابعة للهيئة العامة
للاستعلامات أو الهيئة العامة
لقصور الثقافة، وينتهى الأمر!

للمسرح هو مرآة الحياة،
والقادر على الانتشار داخل كل
" رقع " من ربوع أقاليمنا للتأثير
والتفاذ والتغيير، لإحتياج مسرح من
هذا النوع إلى ميزانيات ضخمة
وتكاليف باهظة ، إذ تكفى الكلمة
(النص) والممثل (الوصل)
للوصول إلى المتلقي (المتفرج) ؛ بل
يمكن تقديم مسرح فوق خشبات
مسارح متحركة، وفوق الأرض
العارية ، فى الحقل بين الفلاحين

البسطاء فى الأجران ، داخل المصانع كما كان بعض الرواد يفعلون منذ ثلاثين سنة مضت ، هذا إذا أراد المسرح أن يشارك فى تقديم تجارب هامة تبث عن صيغ جديدة ومفردات لغة مسرحية مستتيرة تقترب من المتلقى وتبعث فى نفسه البهجة ، وتسعى إلى الوصول إلى عقله ، ويكفى أن أعدد بعض الأسماء والتجارب لادلل على صحة فرضيتي : فعلى سبيل المثال لالناصر ، نذكر فى هذا المقام تجربة أحمد عبد الهادى بإحدى قرى كفر الشيخ ومسرحية "الهلافيت لمحمود دياب، وتجربة قرية دنشواى وكفر عشتا وقرى النوفية التى قدمتها "فرقة فلاحى دنشواى المسرحية" وتجربة عبد العزيز مكيون فى قرية الجيزة وتجربة أحمد إسماعيل فى شبرا بخم وغيرها من القرى ، وكذلك تجربة عباس أحمد فى قرية مصر ، ويسرى الجندي وعبد الرحمن الشافعى فى تجربة البحث عن المصمة الشعبية الدرامية، وتجربة سيد طليب فى بورسعيد وهشام السلامونى ، وحسن الوزير فى الوجه القبلى ، وتجربة أحمد عبد

الجليل فى المنصورة . والمحلة الكبرى ؛ وغيرها من التجارب الهامة التى حاولت أن تبث عن مفردات لغة مسرحية أخرى تتوافق مع حاجات المتلقى المعرفية ، وتناسب وقدراته على الاستيعاب دون المباشرة أو التسطيح فى العمل الفنى المقدم ، لكن هذه تجارب قليلة، حاول كل منها اقتراح منهج أو أسلوب فردي ذاتي فى التعامل مع قضية المسرح فى الاقاليم ، ووقفت جميعا عند حدود التجربة حيث توقفت عن الاستمرار أو التواصل مع الحاجات والقضايا الأخرى التى تمس المتلقى / المتفرج المصرى : بينما أصبح لهم الأكبر لعظم المخرجين فى الهيئة المركزية بالقاهرة هو أن يقدموا عروضهم هم، ونصوصهم التى يرون أنها تمثل نواتهم دون مراعاة هذا المتلقى، ومع الحرص على الدخول فى تجربة المسرح الباحث عن زخرفة شكلية أو تفوق تقنى ، والابتعاد عن الجوهر ، فضاعت الرسالة؛ وربما يكون الأمل الوحيد لأولئك المخرجين الإقليميين - وعذرا للتسمية - هو فى معاشتهم لقضايا قراهم وبيئاتهم ، وهم يحاولون قدر الاستطاعة أن يعبروا عن جمهورهم

وما يتعطش إليه . ولعل أهم إنجاز مسرحي وصل إليه أكبر مصطلح مسرحي فى العالم اليوم وهو **ييجي جروتوفسكى** هو تأكيد هذه الصيغة التى يعدها خلاصة المسرح . فاستعان بالادوات نفسها : الكلمة - الممثل - المتفرج - دون زخارف وتقنيات كاذبة . لقد نجحنا بواسطة **تنقية العرض المسرحي من شوائبه -** ويستطرد **جروتوفسكى -** ومن كل ما أمكن التخلص منه ، إلى أن نصل عبر تجربتنا الباحثة إلى أن المسرح يمكن أن يتواجد بدون ماكياج ، بدون زى أو سينوغرافية آلية ، بدون خشبة مسرح منفصلة عن الجمهور، ودون اللعب بالإضاءة، ودون خلفية موسيقية ، ومن كل ما هو قريب فى الوظيفة من هذه العناصر . لا يمكن للمسرح أن يوجد ، إذا لم يكن ثمة علاقة ما بين الممثل والمتفرج ، ذلك الحضور الحي المباشر ، والذي ينبغي أن نمسك به بكل قوة، انتهى كلام **جروتوفسكى** .

جوهر المسرح إذن وهويته ينبعان من الفكر المطروح عبر الممثل

الفنان لجمهور متعطش للمعرفة ، فمسألة الإمكانيات «الإضاءة والديكور والأزياء والماكياج وغيرها من تلك العناصر الفنية» ، لم تعد بالعنصر الأساسى فى تكوين عمل مسرحى جاد بمقدور فرقة الهواة والمحترفين فى شتى الأقاليم تأدية هذه الرسالة فى حدود إمكانيات فرقتها المتاحة ، إذا اعتمدت على تلك العناصر الجوهرية الثلاثة المذكورة ، ولا يعنى مطلبى أننى أريد من المخرجين فى الأقاليم أن يقدموا مسرحاً تعليمياً مباشراً عن «محو الأمية» ، ولكنى أعنى أن يهدفوا بمسرحهم لأن يقضوا - إن أرادوا - على الآفات والأمراض الاجتماعية وهى أخطر ما يواجهنا الآن . وهو دور ليس بالسهل ولا يوصل لنتائج سريعة ، لكن القيام به هو دور قومى لازم ومطلوب . نحن نعلم أن المسألة الحقيقية فى وعى السواد الأعظم للشعب المصرى أنه ليس بقادر على الفصل بين الدين كعقيدة من جهة وقضايا الحياة اليومية من جهة أخرى ، هذا الفصل مطلوب ، ونحن فى أمس الحاجة إليه لتحدث الاستنارة ويتطور الوعي ، فلا يقع البشر أسرى فكر دينى متطرف، أو تعصب إرهابى يصل بنا إلى ظلام

القرون الوسطى الدامس . وبمقدور المسرح فى الأقاليم أن يؤدى دوراً له أهمية بالغة ويقف بالمرصاد ضد هذه الظواهر للدمرة .

القضية التالية - وهى ليست أقل فى الأهمية عن سواها - هى مسألة الهوية المسرحية - إن جاز لنا استخدام مثل هذا التعبير - «الثقافة الجماهيرية» (الهبة العامة لقصور الثقافة) مطالبة كذلك بأن تؤثر بمسارحها فى استنبات تيارات واتجاهات مسرحية جديدة تتسم بالجدة والتجريب ، لتساهم فى حل أزمة المسرح المصرى ، فالقاهرة لا ينبغى أن تكون مركز «الكون» المصرى الثقافى والفكرى : فهى لا تمثل مصر كلها . والحركات الثقافية الإصلاحية الكبرى تنبع فى العالم من خارج عواصم الدول . وما ينطبق على الثقافة يلقي بظوه وظه على المسرح ، فالمسرح «القاهري» لا يعبر عن المسرح المصرى . أو - إن شئنا الدقة - لم يعد ممثلاً جيداً له . لذلك من المتسوق أن تكون إبداعات فنانى المسرح بأقاليم مصر هى المهمة للحركة المسرحية المصرية فتدفعها للتغيير . ولذلك فمن الضرورى للهبة أن تخطط وتستكشف ، وتحلل الظواهر

المسرحية فى الأقاليم بشكل علمى ، وتقوم بالتقويم والنقد الصحيح البناء لتجارب المسرحيين فى الأقاليم ، لتيسير مساراتها الصحيحة . ووصولاً لهذا ينبغي أن تدقق فى اختياراتها لأشخاص واعين بهذا الدور : مدركين لهذه الرسالة : للقيام بعملية الاكتشاف الفنى الإبداعي لترشيده ، والوقوف بجوار هذه التجارب وقفة موضوعية تساعد على الاستمرار الصحيح والتواصل الخلاق .

لا يصح أن يتحول الجهاز إلى آلة إحصائية تذكر فيه العدد الكمى للعروض ، والمهرجانات المتنوعة ، لإثبات وجود حركة مسرحية وهمية لا تقف على أرض صلبة .

لا يجب أن تشغل الهيئة العامة لقصور الثقافة - فى ظنى - بتقديم عروض مسرحية فقط لنصوص مؤلفة حصلت على موافقة لجان القراءة ، فالرسالة الأهم فى رأيى - هى استنبات تجارب مسرحية مبتكرة ، تؤثر بدورها تأثيراً فعالاً فى المسرح .

هذا إن أربنا - بشكل جاد - أن نطمح بمستقبل صحيح للحركة المسرحية فى الأقاليم .

العصابة



ظل مؤرقاً طول الليل.

وفى الصباح استدعى فريق الباحثين.

- هل انتهيت ..؟

وعندما لمح علامات التردد على وجوههم. صرفهم فى ضيق، دون أن يعنى بسماع كلماتهم. فمهما حاول أن ينقل إليهم عدوى لهفته تجابهه نظراتهم الباردة. وابتساماتهم المهذبة ويأتيه رد رئيسهم إنهم يتقهمون الموقف جيداً.

أقسم بكل مقدس أنكم لا تفهمون شيئاً. ولا تدركون حقيقة ما يصطخب فى فكرى. حقق سلفى إنجازاً لا ينكر. وما زال الناس يذكرونه به. وفى معرض المقارنة.. أوف.. دائماً المقارنة.. فانا أخسر دائماً. يقول الحكماء إنها ليست مشكلتى وحدى. إنها مشكلة كل حاكم يأتى بعد سلف عظيم. ثم يبسمون فى لزوجة ويردفون : مازال أمامك العمر ممتداً.

كانوا يعدمون الناس مواجهة. وأمر سلفه - فى لحظة إلهام - أن يديروا ظهورهم للزماة. وأشاد العالم المتمدين بإنسانيته. وفى أيامه الأخيرة، أمر بوضع عصائب على عيونهم، فإذا تصادف والتفت أحدهم. لن يرى ما قد يؤذى مشاعره.

ورغم الاعتقاد السائد، أنه لم يعد هناك جديد لإضافته، فإنه منذ تولي المسؤولية، عكف على تطوير العصابة. ومع أنه لا مجال لمقارنة عصابته بعصابة سلفه الخشنة والمصنوعة من الخيش، إلا أنهم يقولون إنها بالقياس إلى العصر الذى صنعت فيه، تعتبر ثورة فى التقنية. والأهم من ذلك المعنى الإنسانى الكبير.

وفى غمرة هذا الحوار لم يوفوه حقه من التقدير لقد أمر بصنع العصابة من قماش لين الملمس. مسترشداً بأبحاث العلماء، ومستبعداً أى قماش مصنوع من الألياف الصناعية، قد يصيب الإنسان بحساسية ما، كما أن الصفير الذى يحدث إذا احتك هذا القماش بالجلد قد يسبب ضيقاً. صنعوا العصابة من قماش «اللينوه»، أفخر أنواع القطن المصرى. أقلقته رقة القماش، وخشى مغبة الرؤية. أشاروا عليه أن تصنع العصابة من طيات قماش «اللينوه». رفض فى حزم، فريماً أحدث الخيط المستعمل فى تثبيت الطيات خدشاً فوق الجفون. أو سبب ضيقاً.

وعندما أخبره العلماء، أن البديل هو الحرير الطبيعى، أكد عليهم : ويدون خياطة.

وحين عرضوا عليه النموذج الذى توصلوا إليه، ووضعه على عينه ولم ير شيئاً، لم تسعه الدنيا من الفرحه، وأمر بتوزيع الأوسمة على العلماء الذين ساهموا فى صنعه.

سوف نبث - بدقة محكمة - ألواناً زاهية..

ومن يحل عليه الدور يكون مهيناً تماماً دون أن تجرح إحساسه. وتوقع العلماء أن يموت الإنسان وحده، قبل أن يصل إلى ساحة الإعدام.

أمدّه توقعهم بطموح جديد. فلن تخفى العصابة فقط. بل ستخفى ساحات الإعدام أيضاً.

بقيت مشكلة الأذان .. كيف يمنع عنها الصوت ؟...

لم تطل حيرته. فقد أخبره العلماء أن الصمت التام، مثل الضجيج التام مبلف للأعصاب واسبم توصلوا إلى توليفة من أصوات مختلفة.

كلمات رنانة. تشى وعوداً بحياة سعيدة، مع خليط من موسيقى معينة، إذا مزجت بحذق، وسمعت أثناء عرض الألوان الزاهية. فإن لها فعل السحر.

مضى ينتهى العلماء من تجاربهم النهائية على العينات التى اختاروها. لن يغمض لى جفن حتى أتلقى تقريرهم. عندئذ أطمئن. وأستطيع أن أقول بفخر إننى ساهمت فى إراحة البشر من بعض متاعبهم. وتوقع أن يقرأ تقريراً ، لا يجب إنجاز سلفه فحسب، بل يجب إنجازات عصور بأكملها. ولكن أغلب التعليقات خبيث ظنه.

اعتبروا ما توصل إليه شيئاً عادياً بالقياس إلى التقنية المتقدمة فى زمنه.

استرعى انتباهه أن لون العصاة هو نفس اللون الطبيعى لشرنقة دودة القز . ثار . وأمر فى الحال أن يعالج اللون الأصفر الكابى كيمياوياً بالأوان زاهية . ولما أخبروه أن الاعين تكون مغمضة حتى تنتهى المهمة قال :

— ولو .. أن يروها ولو لحظة واحدة قبل أن يفلقوها ؟

وفى لحظة من لحظات الخلق ، التى قد لا يصادفها الإنسان فى عمره كله أكثر من مرة، تسام : ولماذا لا تمتد العصاة وتغطى الأنثى أيضاً ؟.. وتوقع انتصاره عندما يفضى للباحثين برغبته، وتخيل نفسه وهو يحاورهم : هل فكر أحد من أسلافى فى هذا .. أه .. لا تكابروا . لم يفكر أحد فى الأذان أبداً. وجعل يرى بخياله وجوههم وقد علتها الدهشة، ونظراتهم إليه وقد وشت بالحسد، سوف يكون أول إنسان فى التاريخ يجنب المعدمين سماع أصوات الرصاص .

وجعل يفكر فى مواصفات العصاة الجديدة . وأسرع فى استدعاء علماء، ومهندسين، وأطباء أنثى . وكل من يتوقع منه فائدة لمشروعه .

أه .. ما بالهم لو عرفوا ما يدور فى خلدنى الآن ؟..

لو نجحت .. بسوف أنجح بالتأكيد . حالاً .. سيأتى اليوم الذى يتحدثون فيه عن طفرة تاريخية . كان حلمه أن يتخلص من العصاة لكن .. كيف ؟ لقد وصلت فى صناعتها لإبتقان غير مسبوق .. نعمة .

الوان زاهية . أه .. اللون .. اللون كان الوميض الذى أشرق فى ذهنه فجأة . تذكر تقارير العلماء بضرورة تقليل ساعات مشاهدة الافلام الملونة فى التلفزيون يومياً خوفاً على البصر .

فكر فى عرض الوان زاهية على حائط فى مواجهة المحكوم عليهم بالإعدام . لعدة أيام قبل التنفيذ . ولكن ما أقلقه وأقضى مضجعه ، أن العصر وتطور الإنسان، لم يعودا يسمحان بالمباشرة . فالأفضل ألا يشعر الإنسان أنه محكوم عليه بالإعدام . سوف يحسب بدقة علمية مع الباحثين المدة الكافية لجعل النبض يخبو بعد التعرض للالوان الزاهية . ولما كان إنسان هذا العصر حساساً جداً، ولما كان يود أن يجنب ذويه أى ألم، إذا علموا أننا بدأنا فى تعريضه للالوان الزاهية، فقد استبعد فكرة العرض على حائط قبل التنفيذ .

وتسائل . لماذا برنامج خاص . والأجهزة تملأ البيوت ؟ وبهذا أتجنب المباشرة .



مسكن



آخر نهار الخميس ينتظرونه . قصير فى لون الحليب، طاقية بيضاء، وجلباب أبيض، وتحت إبطه «سلال» بطول ذراعه إلى ما قبل القدم . مغطى بخرقه مستعملة فى شكل بياضوى .. تتأرجح السلال فى ذراع الصبى الصغير الخاوى إلا من كراسة .. وقف عند العتبة يرقب الغرف والصالة الممتدة إلى الداخل . أبوك وأخواتك البنات وأخوك يزحف حولهم . أين أمى . تجهز لى الطعام . بدون استقبال أمه لا يشعر أنه جاء بعد غياب أسبوع فى المدرسة الداخلية . سحب قدمه اليسرى إلى الخلف ورجع خطوة فى ضلفة الباب الموارب . قف مكانك، حتى تعبر أمك الصالة، وتلمحك . أمك الوحيدة التى تستقبلك، وتأخذك بالحصن، وتمسح على رأسك بسورة «قل أعوذ برب الفلق»، وتنثف فى النفاثات فى العقد، وتتشاب عند حاسد إذا حسد، وتعرف حبى للسّمك المشوى، والأرز، وعصير الطماطم . سمع وقع قدميها بالمطبخ . هى . البنات لا تساعد، أنا أساعدها . واحدة لا تساعد أمها . طيب . أنت أصغر من البنات، والبنات يتشاجرن على مؤشر الراديو . التمثيلية أم القرآن إلى المطبخ . اذهبن إليها لتمر بالصالة : فاندخل فجأة .. وحياة المصنف الشريف لن أحك عن أفعال المدرسين مع زملائى فى السكن، وحكاية الجنية التى مالت إلى ما تحت النافذة فى عنبر نوى . أولى إعدادى . طوال الليل ترتعد من صوتها الذى يشبه صوت العنزة، وسيرة ابن هشام عن الرسول محمد مطلوب حفظ عشرين صفحة منها أول دفعة ..

الكبار فى عنبر الإعدادية قالوا : نتبول من النافذة ، والنفس يطرد كل الأرواح، ورغم ذلك تعدد صوتهما فى أخواتها العنزات، وأصبح الضجيج العنزى لا يقاوم إلا بالنوم رعباً . لم أحفظ سوى سبع صفحات من ابن هشام . كان نائماً فى الفصل، وعيناه مفتوحتان .. أريعون خيرزانة على كفى . سقطت منه رغبة الحفظ . أريعين ثانية ، و .. المشوار طويل يا بنات . حتى رائحة السمك ليست واضحة . جئت جائعاً منذ الصباح، مشتاقاً إلى هذا الحنان . طيب وحياة المصحف الشريف لن تلمسن العسلية بالسम्मسم . سأخفيها، وتاكلها أمى . أراح السلال على الأرض، ومد ذراعه النحيلة داخله، وخطف لفافة السيلوفان الصغيرة، ودسها فى جلبابه . اصطدمت ذراعه الخالية بالسلال فخطب الباب الموارب، وسقط على الأرض . إلى الباب اتجهت عيون البنات ، حاول أن يصلح ما حدث . فسبقه صوت أبيه : ادخل يا ولد . ممصوص الوجه، يلهث من المفاجأة . خائف . نفس الصوت يتكرر . نعم . لم يبق سوى عنقى . فمى مفتوح يريدها . العُتمة تكبل قدمى . ارتفعت أصواتهن : ادخل، ادخل ..

- أين أنت ؟

- .. ادخل .

- .. هذا صوتك !

- هه .. تحرك .

- .. كذب ..

- ادخل .. لا تقف هكذا .

- والمصحف الشريف أنا أعرف أمى .. ولست أنت ..

- حذرتك .. اسمع كلامي .

- يحدث ما يحدث !

- .. طأوعنى .

.. مری من الصلاة .

.. سنتنظر وقتاً طويلاً .

.. انتظر !

.. ساعات وساعات ..

.. ولو !

.. أطول من ذلك .. عبه عليك .

.. وانطلق داخلاً ، يقوده أبوه من ياقة جلبابه ، وقد جف حلقه . وعند وسط الصلاة تركه يتداعى بهدوه ، وسط إخواته البنات في ملابس سوداء .

تنويه

ولمعت في العدد الماضي المخصص للظنية (الإبداع خارج العاصمة) بعض الأخطاء الطباعية شير المقصودة ؛ خاصة في قصائد الشعراء : نادى حافظ ومنى عبدالفتاح وأشرف فراج ، كما ورد اسم الشاعر حسنى الزرقاوى على هذا النحو الخاطيء : (الزرقانى) ، وكذلك وردت قصيدة (أغنية للمدينة) باسم الشاعر محمد سعد شحاتة ، بينما هي لابن عمه الشاعر سعد محمد شحاتة .
نعتذر للقارئ عن هذه الأخطاء وعن غيرها مما قد لا يخفى على فطنته .

ثلاث قصائد

ظما

أَتَسَكَّمُ فِي لَيْلِ الطَّرَقَاتِ
أَتَسَمُّعُ فِي سَحَرِ الْحُكْمِ النِّفَمَاتِ
أَفْتَحُ قَلْبِي لِلْأَنْدَاءِ
يُشْرِينِي ظَمًا الْكَلِمَاتِ

ندى

فَجَرًّا :
يَمْرُؤُ عَلَى جَنَاحَيْنَا النَّدَى
نَصْحُو .. نَطِيرُ
تَطْوِي أَغَانِيَنَا الْمَدَى
يَشْدُو بِأَضْلَعُنَا الصَّدَى
صَبْحًا :
تَفَارِقُنَا الْوَعْدُ
نَصْحُو .. نَعُودُ

قلب

أيها القابعُ في أقصى اليسارُ
لو تحركتَ قليلاً لليمينُ
ربّما ينبتُ بعضُ الياسمينُ
أو تنافرتَ على إثرِ انفجارِ
لتغيّرتَ وغيّرتَ المسارُ

درويش الأسويط

أسويط

تجليات (٢)

• ظهور أول :

نابت أنت بين الضلوع ، وظلّك بالقلب نورُ
ورائحة من ودايٍ قديمٍ

.....

انت رغم انبهام التفاصيل في لحظة الوصل انت ...

أنت رغم اختلاط الفواصل بين الذى هو منّا
وذاك الذى لم يرد
واضح البوح ، فى كلّ شيء
تجلت للقلب .. مختزلاً فى ظهورك كلّ الطيوف
ومختزناً فى الرؤى سرناً للأبد
حرّت :

من أين يشرق هذا الوجود / الظهور ؟
إلى أى حدّ تمدّ جنورك فى داخلى
أى مدّ ؟

هل ترى يختلى بالتجلى سواك ؟
وهل بالتوحد غيرى أنفرد ؟
لم تُجب ..
كنت تسألنى « الحال ! والحال يا سيدى خير ردّ ..
فالمدد .. المدد ..

• ظهور آخر :

حين جاء الملاك شفا جدار اندهاش الزمن
حين حان لنا الوصل ،

بالماء والثلج غسلنى مطرُ الإختلاءِ

وألْبَسْنى خرقَةً من رضا ..

فالتزمت الخرائط أبحت عن وردة العيق المختزن .

.....

حزنٌ عَيْنِكَ فى لطفهِ قَادِنِي من يَدِي ..

قال : [إنى أرى فى المنام ...] ،

وبين عيونك أجلسنى فاعتصمت بما فى دَمِي من شَجْنٍ

كَبْنِي فوق صخر التقاويم نازعُهُ غُضْبَتِي ،

.....

كان قلبى بمعراجهِ ،

بينما كنتُ فى طرحة الإنشراحِ ،

تاملت ما أخرجاً من دَمِي

لم أجدُ غيرَ حزنٍ ،

وفتشتُ حزنِي ..

فلم يَلْقِنِي غير لون تراب الوطن

الخروج على حد الأنواع!!

أنا رجل جاوزت الخمسين
 وتجربتي تتجاوز أضعافَ الخمسين !!
 عشرون ربيعاً لا تكفى لغامرة في الحب معي ،
 أرجوك ..
 أنا متهمٌ بالتهريض ،
 ومتهمٌ بمراسلة الآتين إلى العقد العشرين !!
 ضبطلوا في اشعارِي (تدريين) ..
 مدائنٌ للشعق الوهمي ،
 جزائرٌ للعشاق المغتربين ،
 حكايا لصبايا رفضت أن تسكن في وَدْقِ القاموسِ ،
 وإن تَنَنَسَخَ في شرطِ التدجين !!
 قادتوني للموت الفصلي ،
 (فقلتُ أبايديهم)

وقرأتُ عليهم بعضَ تفاصيلِ الأنثى ،
لا أنسى ..

كيف اختبأ قطعُ في خدرِ الكلمات ،
وكيف اهترأ قطعُ في الشبقِ التَّينِ !!

أقتربى منى .. في حذرٍ .. أو فابتعدى .. أرجوك ..
فمازلتِ صغيرة !!

خبأتِ لى الحلوى في الشفةِ السفلى ..
يا كرزاً يرتجلُ على النبعِ مصيره !!
وإنا خبأتُ لك البارودَ رحيلاً في نهدينِ ابتُكرا أمسِ ،
ووعداً في حلٍّ صغيرة !!

أقتربى منى في حذرٍ .. أو فابتعدى .. أرجوك ،
يقومُ السيفُ جداراً في المأبئين ،
ويبقى أن نستسلم ، أو نقترحِ الأخطارَ :
عشقاً يورقُ في النصلِ العربى ، ويتركُ في العُشبِ عصيرة !!

يخطفكِ الشاعرُ فى فتتخطفينِ للمسمةِ إيقاعِ الإيقاعِ !!

وَيَرَاوْغُ فِي مَعْجَمِكِ الْبُوحُ ، يَحَاوِلُ أَنْ يَكْتُبَكَ كَلَاماً آخَرَ ،
أَعْرِفُ أَنَّ عَزِيفَ الْأَسْرِ نَزِيفُ مَرْتَبِكَ مَرْتَاغٌ ۱۱
لَا تَعْتَرِفُنِي ..

فَانَا مَغْرُورٌ ، أَرْعُمُ ، مِنْذُ عَرَفْتُكَ ،
أَنْ جَنَاحِيكَ امْتَثَلَا لِلْأَسْرِ ،
وَأَنْتُكَ تَحْتَ حِصَارِي ،
أَرْهَفُ مِنْ أَنْ تَخْتَارِي الْإِقْلَاعُ ۱۱
إِنِّي أَحْتَاجُ إِلَيْكَ ،
إِلَى أَنْثَى تَعْطِينِي حَقَّ مُوَاطِنَتِي فِي عَيْنِهَا ،
وَأَنَا أُعْطِيهَا حَقَّ إِعَادَةِ خَارِطَتِي ،
وَنُسَافِرُ فِي جَدَلِ الْإِبْدَاعُ ۱۱
إِنِّي أَحْتَاجُ إِلَيْكَ ،
وَلَكِنِّي أَخْشَى عَلَىكَ ،
وَأَعْلَنُ مِنْذُ الْآنَ وَصُولِي فَيْكِ إِلَى شِعْرِي الْمُتَوَحَّشِ ،
أَعْلَنُ مِنْذُ الْآنَ خُرُوجِي فَيْكِ عَلَى حَدِّ الْأَنْوَاعِ ۱۱۱

عيون عربية

ويرتحل اللاجئين عن النهر قبل الوداع الأخير
وخلفهم البندقية والنهر .

يرسل دمعته خفية تحت ستر الظلام
خائفاً يتكتم همسته ، مومناً بالسلام

أيها النهر فيم انتظارك والجذب يمتد
موتاً على شجر الذكريات الكثيب
فتنسحب الشمس ظمأنة من عيون الصغار
وتبدأ رحلتها للمغيب

سيدي الشيخ عفواً دفعتك عن غير قصد
فالصغير الذي في يدي كاد يفلت يبغي الرجوع
بيتنا كان شرق المدينة يحوى القليل من الخبز والتمر،

والطفل يكويه شوق وجوع
سيدى والصغير الذى فى يدى جاهل ليس يدرك معنى الرجوع
ليس يدرك أن الرصاصة ليست تفرق ما بين صدر الصبى ،
وصدر المقاتل
وأن المسافة بين السماوات والأرض ،
أقرب من ضفة النهر هذا المقابل
وأقرب من خطوة بين كف الصبى .
وأبواب تلك المنازل .

عبد المنعم العقبى

البحيرة

والنداءات . . سلوى

نوديت ببيرق جنتها
للورد الفائم فى الملكوت ... نداء الورد
وهسيسُ السوسن فى الشفتين
ورائحة الإصباح على نهدين كخمر الله
وما يوحى القلب الفرد .

نوديت بفضة سيرتها لشموس وآهى ...

تندفق كل صباح من صهباء الخد .

هتف الإشراق بطلعتها فقطفت النور

ولبيت الذهب المترقق فى الأهداب / الورد .

فحصت من خضرة عينيها أزماناً من وله فدخلت

ومشيت . . . مشيت . . . مشيت .

أترقى فى الجناء ، وأخذ مثل المعنى فى خيلاء الصوت .

نوديت : وما خيلاء الصوت ؟

أن أسمع نجواها .. شجراً يتفتق من شجر ...

فيفور حصاد الروح ... وأجهل ما علمت

سلوى .. سلوات قلوب المصلوبين على أشلاء نغير الوقت .

تنور ... أثور ، وتهداً . . . أهدأ

تتهادى مثل غزال النور ،

وتقول ... أقول ! وتسكت ... أسكت .

سلوات الصحر

هل كانت وجه الفرحة فى كف الله قبيل الطين ؟

أم كانت آخر عطر فى عبق التكوين ؟

نوديت

فصار الكون نداء الشوق
وجاء براقُ النشوة يحملني
أتهدهُ فوق سماء الوجْد .

أسل جمال

المنصورة

رمل الوقت . . ملح الريح

للحزن مواسم تعرفني
هل أحصيتْ دموعك ؟
سوف أترجمُ كلَّ ملامحك الآن
وسوف أعدُّ الأثارَ على جلدك

ما في الجبَّةِ غيرُ الحزنِ
وغير ندوبٍ متبعثرةٍ في كل زواياي

حلمى

أشلاء يتساقط حلمى فوق الخط الفاصل

مابين البحر وعنف الطرقات

أشلاء فوق الخط الفاصل ،

والسائر فوق الاسفلت

يتمزق بين الاقمار وأحزان الغريب

حلمى ترفضه الصحراء ويخشاه الرب

ويتعب منه الاشجار

فتلقيه على الأرض .. تدحرجه الأرجل

لكنى سائلم أشلاء الحلم

وأصنع تمثالا وحشى اللمسات .

الكون يضيقُ وأنا أَسْعُ ..

وغزلاًنُ الروح تغرُ إلى النيل

فيطردها

الوجعُ ينزُّ من (التحرير) إلى (القلعة) ،

من منحدر الاهرامات إلى الكاتدرائيات ..

وبنتُ تترنُّ في الهربِ . .

وتبحثُ عن خارطةٍ أخرى لرمالِ الوقتِ . .

وتدفنُ وطناً تحت الجلدِ . .

وتغمضُ عينيها عن المذبح في استسلام

المطر: يجي بآبريل فيختبئ الأطفال

واخبئُ حلمي

وجع لا يأمُن حتى لى

وشوارعُ لا تترتاح إلى خطوى الليلة .

مليكة الإيوان

شتان بين الدمع يوم رحيلها والدمع يوم لقائها شتان
الدمع فى عيني شتاء غاضب والنبيض من نار ومن أشجان
وغرست فى عمق المحبة صرخة صماء عاشت فى فؤاد عان
أراك من خلف النقاب رقيقة وأراك سافرة بوجه ثان ١٩
إن كنت أنشد فى عيونك قبله فلان فى عينيك سر بيانى
وأقول أسلوبك فيلعننى الهوى وتضيع فيه حقائب النسيان
يا أجمل الأحباب أنت قصيدتى طيرى فأننت مليكة الإيوان

وجه

حين كانت تدور الرّحى
ويرفُ التّثائبُ بين الضّلوعِ
كان يكتبُ أوراقه ككَلْبٍ من لَهَبِ
والأمانى جوعِ
ادخلى جنتى الزّائفَةَ
أنت تنتشلين الكبد
حين تتكسرين ويعلو الزّيدُ

صلاح عبدالصبور فى ذكراه الثانية عشرة

« لا يقهر الموت إلا الحجر ، والكلمة أطول عمراً من الحجر ، وأصلب على الزمن . وكتاب الموتى والأهرام ولدا فى يوم واحد من أيام التاريخ . وقد ياكل الزمن المتداول من الأهرام حجراً فجراً ولكنه لن يسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة بل قد يُرحم صفحاته بالحواسى والتعليقات .. »

المفاجيء إلى المغرب لحضور مهرجان (أصيلة) . وتغيب أيضاً الدكتور عبدالقادر القط والشعراء نصار عبدالله ويدر توفيق ومحمد مهزان السيد .

وقبل أن يلقي الشعراء المشاركون قصائدهم تحدث الدكتور جابر عصفور عن صلاح عبدالصبور الإنسان والشاعر والمسرحى والفكر والسياسى . وقد أعلن فى كلمته أنه لم يأت للحديث

شارك فيه الشاعر فاروق شوشة الذى قدم الاحتفال بقرائه لانتخابات من اشعار صلاح عبدالصبور ، كما شارك الشعراء حسن طلب ووفاء وجدى وحسن فتح الباب وفريد أبو سعدة ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد التهامى ومحمد سليمان ووليد منير بإلقاء قصائدهم فى هذا الحفل . وكان قد اعتذر الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى لسفره

بعد مرور اثني عشر عاماً على رحيل الشاعر الرائد صلاح عبدالصبور تجيء كلمته اقربى من الحجر لتقهر الموت وتقف فى وجه الزمن كما قال هو .

وقد أقامت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون على المسرح الصغير بدار الأوبرا احتفالاً مساء الاثنين السادس عشر من أغسطس بمناسبة مرور الذكرى الثانية عشرة لرحيل صلاح عبدالصبور ،

بصفته ناقداً ولا بصفته الرسمية ،
ولكن باعتباره واحداً من عشاق
صلاح عبدالصبور الذين تعلموا
على يديه وأسادوا منه ، وكان له
الفضل في تكوينهم الثقافي
والفكري : وهذه هي الصفة الباقية :
لأن المناصب التي يتولاها الشاعر
زائلة ولا يبقى منه سوى الشعر
الرفيع يهز وجداننا ويسفل قلوبنا .

ومضى جابر عصفور قائلاً :
نحن لا نتحدث عن إنسان غاب ، فما
أكثر الذين يغيبون بغياب الأضواء ،
وما أقل الذين يبقون في الذاكرة ،
وصلاح عبدالصبور واحد من
هؤلاء القائل : « اللفظ
حجر » . وعندما استرجع علاقتي
بصلاح عبدالصبور وأعرض
للحديث بصفتي العاشق والتمهيد
وانكر أنه أول شاعر مصري في
العصر الحديث ينقلنا من أفاق
الإحساس الرومانسي إلى إحساس
مفاير ، ينقلنا من الحس التقليدي
إلى الحس الحديث .

وبعد ذلك تعرض « جابر
عصفور » للمقارنة بين صلاح
عبدالصبور ويوسف إدريس
فقال : ليست مصادفة أن نحتفى

بصلاح عبدالصبور في أغسطس
في الشهر نفسه الذي نحتفى فيه
بحياة يوسف إدريس الذي كتب
في مطلع الستينيات قصة « السيدة
فينا » ، في الوقت الذي كتب فيه
صلاح عبدالصبور قصيدة «
إمرأة من فينا » . ومن العجيب
أن القصة والقصيدة تدوران في
موضوع واحد وهو المصري التي
يرحل إلى الغرب ولا يجد الأصدقاء
التي يتوقعها في أحلام « أحمد
رامي » التي صاغها « لاسمهان »
في « ليالي الأتس في فينا »
وتداهم الغريب أصدقاء مفايرة .
فبطل يوسف إدريس لم يستطع
إقامة علاقة مع امرأة من فينا إلا
عندما استحضر وجه زوجته في
مصر : ولم يالف فينا إلا عندما
تحولت في مخيلته إلى « حسي
السيدة زينب » .

وأيضاً الأمر لا يختلف عند
صلاح عبدالصبور فهو يبدأ
بالحلم وينتهي بالواقع ، فالقاع مع
السيدة تعدد دلالاته الرمزية ،
ويقضى الشاعر عدة ساعات يغنى
لها حين يدق الصباح على النافذة
يخرجان نحو الطريق المزينة ببشر

مسرعين إلى الموت والخبز ، وتنتهي
القصيدة كنهاية يوسف إدريس
فهل كان الألبان يسعيان عمداً إلى
تدمير الحلم الرومانتيكي .

ويرى جابر عصفور : أن
الشاعر في قصيدة صلاح
عبدالصبور لم يكن شاعراً نورانياً
كما صوره علي محمود طه بل
رجلاً من غمار الموالى يكتشف
ويلهث وراء العلم ككلب ، ويتمزق
في عذاب الأسئلة ويكتشف نفسه
من خلال الآخرين ، وهو لا يفعل
هذا عازياً من الإطلاع والثقافة فقد
كان أبو الصلاء المعري نموذجاً
الذي كشف فكر الشعر وشعر
الفكر

فكانت قصائد صلاح
عبدالصبور تفتح وتكشف أفاقاً
جديدة فهي لا تنزلق من الذاكرة
فنتساها ، بل تحفر في الذاكرة
حفرأ فتعصفها مرات ومرات ،
وتبقى لتطرح الأسئلة وتعيد اكتشاف
العالم من حولنا واكتشاف أنفسنا ،
وليس من الصدفة أن يتحول أبطال
مسرحه إلى إشكالية معرفية .

ويضيف جابر عصفور أن
صلاح عبدالصبور حول الشاعر



صلاح عبد الصبور

وعشقه إلا أنه كان ينتمى إلى الناس في بلاده لا في بلاد إليوت .
وأخيراً يتحدث جابر عصفور عن مسرح صلاح عبد الصبور فيرى أنه يقهر الاستبداد والخسة ، فإبطاله إقنعة متعددة لدلالة واحدة هي أن إبداع الشاعر هو السيف الذى يواجه به قبح العالم . إنه درع « بيرثيوس » الذى يقف فى وجه الاستبداد .

« كلمات إلى سيدة طيبة » يلخص الشاعر حكمة ودلالة الورد التى تمرقها الشمس وتحببها أيضاً وكيف فقد الشاعر والسيدة بكارتهما وهما يسيران فى طرقات المدينة للعقدة حيث فارقا سداجتهم وتسلسلها بسوسى السؤال والعرفة .
وعلى الرغم من أن صلاح عبدالصبور أفاد من إليوت .

من النموذج المتعالى الهابط من السماء ومن الوهم إلى مقاومة فكرية فكان شعره يتركنا حزائى وحيرى فنكون كلنا « أنكىدو » حين فنكون كلنا « أنكىدو » حين اكتشف العالم فى لحظة فصار أكثر حزناً ؛ لأنه صار أكثر معرفة .

لقد صرخت قصائده فى ديوانه الأخير فى وجه التكرار والرتابة والملل ، ففى قصيدة

تبلور اللمة الواقعية في قصص «وشم الشمس»

قصة «وشم الشمس» التي أعارت المجموعة عنوانها .

فبداية القصص، أو حالة التلبس الفنى لدى اعتدال تتمثل فى نقطة معينة ، ربما تعيها الكاتبة بطريقة لا إرادية أو بطريقة إرادية، فتتوهم بها مثلما ينوهم الشاعر بجنين قصيدته التى لابد أن تخرج إلى الحياة فى إطارها الخاص، وإلا أصاب الشاعر ما يمكن أن يصيبه إذا لم يحقق عالمه أو يدون قصيدته . تلك سمة خاصة لابد أن يلاحظها القارئ، فى معظم قصص اعتدال عثمان، وتجلى ذلك

فالقصة لدى «اعتدال عثمان» ليست مجرد حكاية، أو حبكة أو مقدمة ، وعقدة، ونهاية ... هى حالة نفسية، أو حالة ذاتية خاصة تتخذ سمتها وفق مساراتها ومداراتها الجمالية النابعة من الانساق اللغوية، والتراكيب التعبيرية على الرغم من عدم إغفال مبعث تلك الحالة الداخلية لدى الكاتبة، والتى قد تتمثل فى موقف، أو حادثة، أو لوحة، أو صورة مادية جامدة، أو إنسانية حية، أو طبيعية مشعة بالجمال الطبيعي، كما يلوح ذلك من

طالعنا أخيراً الكاتبة والقاصة اعتدال عثمان بمجموعتها القصصية الجديدة تحت عنوان «وشم الشمس» المجموعة الثانية للكاتبة، بعد «يونس والبحر» .

واعتدال عثمان واحدة من الكاتبات المبدعات اللاتى أخذن من الكتابة معادلاً لإرضاء مناطق ومساحات خاصة داخل النفس ، - نفس الكاتبة - فهى تعمل على ملئها بكل مكنونات الروح وهواجسها، مما يصل بحالاتها فى القصة إلى تلمس درب خاص ، بين كتاب القصة.

فى المجموعة الاخيرة «وشم الشمس» خاصة فى القصص التى قدمتها تحت عنوان «مرج البحرين» .

ولقد قسمت الكاتبة مجموعتها إلى ثلاثة أقسام هى :

١ - **تهاويل المحار** - وتشمل قصص السلطانة، وموال شوق وأشواق شارع عشرة، والقيلولة، وحكاية رجل نام مائة عام، وأسرار السرور .

٢ - **طرح البحر** - وتشمل خمس حالات أقرب إلى الرواية القصيرة .

٣ - **مرج البحرين** - وتشمل قصص - الزمرد تمرد، موقف الصمت بين الصدى والموت، بحر لا تحضنه السواحل، ووشم الشمس .

ولو جاز لمحل تلك القصص التى حوتها المجموعة أن يتخذ من أسلوب التحليل الدلالى للغة والأسماء المفضلة لدى الكاتبة والمستخدمة فى عناوين المجموعة لنلاحظ لأول وهلة تكرار لفظة البحر . أو ما يدل عليه فى العناوين

الأساسية للمجموعة **تهاويل المحار، وطرح البحر، ومرج البحرين** . ولا عجب أن يكون المحار بدلاً من البحر فى الجزء الأول، والبحرين فى الجزء الأخير، أى أن الكاتبة تحاول أن تستكنه نفسها أو ما يدور حولها، أو تستكنه مكونات غامضة فى بحر بعيد الأغوار شاطئه الآخر غير بائن، يحيطه الغموض وتفوح فيه الأسرار من كل ناحية، وهى تعمل وتحاول بطريقة ما من الطرق على إزاحة أستاره، أو كشف محتوياته لاستكنه غموضه . وربما تنتزع الكاتبة قارئها كى يفوح معها بين دهايز ذلك العالم . الذى رأت أنه البحر، وما الذى يمكن أن يكون مثل البحر سواء فى غناه أو فى غموضه؟ وربما يصل كل ذلك بالحالة القصصية لدى اعتدال غلتمان خاصة فى الجزء الأخير « مرج البحرين » إلى ضفاف عالم الشعر، فالرؤية شعرية ، وتطوى السرد داخلها، والمفردات المستخدمة تقرب، بل تتماس مع عالم الشعر، مما يجعلنا نرى أن مثل تلك الكتابات تأتى مزيجاً من الشعر،

والكتابة العادية . والمبحث إلى ذلك فى قصة « وشم الشمس » صورة، تصل فى رسمها الكاتبة إلى نوع من الرومانطيقية تجسد فى البنيات الخاصة، والتراكيب اللغوية، التى حوتها القصة، وتمثلت فى اختيارها لعبارات قرآنية، بدأت بها الكاتبة قصتها مثل « القمر قدرناه منازل، ثم نتلق فى وصف الحالة الشعرية التى انتابتها أمام منظر طبيعى يضع بالجمال . فالراوى فى القصة يقف على قمة من قمم أطلس يواجه منها البحر، وربما المحيط الأطلسى حيث يختزل فيه عشرات التفاصيل .

« القمر قدرناه منازل، منزل يبينها بجلل على بحر ومحيط وسواحل، يستمد منها المخصب والمالح، وتستصحب القاطن والراحل، تقف عليها جبال أطلس حارسة، حومات وزنقات تفضى إلى بعضها، ومساحات فاتحة بروائح الجهارات والشأى الأخضر بالنعناع، وعرق الكسكسى وعطر الأركان، ونسيم البصر المسلح المحيط ... »

● فالكاتبة تنطلق في وصف ما سيطر على روح بطلتها، أو الراوى.... فالقصة لوحة تلبستها نتيجة لغوصها في عالم جديد عليها، مبهج في أريجائه، بديع في تفاصيله، عماده امرأة ترى الحظ يواجها. وكانتا إحدى الفجريات المصريات اللاتي يطرفن بين القرى والطرق حتى يلتقن أرزاقهن من تلك المهنة المنقرضة، مهنة البحث عن الحظ ، أو كشف المخزن . شغف الكاتبة تلك المرأة العجيرة في زينا الوطني .. «ملغفة بالبياض، منقبة حتى الفم، عيونها مكحولة بالشبقي العتيق . في يديها أوراق اللعب المرأة في ساحة الفناء تخط أوراق اللعب، يا اللاله تشوف الحظ» وتلك حالة اقرب إلي الشمس، أو إلى الوصف الشعري المذيع من رؤية معانقة لما تلامس من تفاصيل الواقع مع عين الراى أو الراوى ...

ومن المؤكد أن الجديد أو التحول الجديد الذى يلاحظه القارئ في المجموعة يأتى في الجزء الأول من مجموعة «وشم الشمس»، الذى أعطته الكاتبة عنوان «تساويل

المحارس» ، وهو جديد بالنسبة للكاتبة، فيلاحظ القارئ أنها عادت إلي حد ما إلى كتابة قصة أخرى؛ وبأسلوب آخر غير الذى تعودنا عليه منها، فأبدت الكثير من الميل نحو كتابة القصة الواقعية ، كما فى قصة « موال الشوق » أو شارع عشرة أو القصة الواقعية المركبة، التى تتخذ من الرمز أحد أدواتها ملغما فى قصة السلطنة . فاهم سمة من السمات الجديدة التى حملتها لنا مجموعة « وشم الشمس » خاصة فى القسم الأول منها تلك اللمسة الواقعية، وهو ما يمكن أن يتوقف أمامه القارئ، فلقد تلمست الكاتبة النهج الواقعى فى الرؤية والتعبير عنها مبتعدة عن الشاعرية إلى حد ما – وليس نهائياً – فلم تتجاوزها تجاوزاً تاماً .

فهى تعود فى قصة السلطنة إلى عالم الصبا والطفولة باستخدام السرد الواقعى؛ حيث السلطنة، تلك المرأة الفريدة ، والتى انفسرت تفاصيل شخصيتها فى نفس الرواية فى الحكامة – أغرب امرأة فى العالم، مثل شهزاد تيهى الاقنعة لمجموع الأطفال، وتشغل

خيالهم بما ترويه من حكايات ساحرة جميلة استغرقت عالم الصبا والطفولة . تقدمها الكاتبة كامرأة ذات مواهب عديدة « فى الصبح إنسية، وفى الليل كانها من بنات الجان . تطبخ بقية النهار. فى المواسم تخبز خبزاً يحمل مع انفاسها والحة العنبر. فهى تحكى القصة لتوصل العبرة، على الرغم من عدم خلوها من جمال . تبدأ حديثها مع مجموعة الأولاد بعبارة بسيطة وبليغة .. هى :

« بس اسمعوا، وانتو فى الآخر تفهموا »

وكانت الراوية واحدة من المنهرين بسلطنة التى لا تعجز عن فعل أى شئ، فتصفها أجمل وصف. وقصة «سلطنة» تضافر فيها الكاتبة قصتين الأولى – حكاية سلطنة ذاتها، والصورة التفصيلية التى رسمتها لها الكاتبة من الذاكرة، صورة وصفية شيدتها الكاتبة بقلمها محددة التفاصيل وتفاصيل التفاصيل لشخصية البطلة / سلطنة . والقصة الثانية – داخل

قصة السلطنة وتمثل في حكاية **بجوهرة** التي كانت سلطنة تحكيهما للولاد، والتي توضح الطمع، والاستغلال، والروية السياسية باستخدام جوهرة كرمز؛ حيث جوهرة في القصة معادل للحرية، التي عندما تغيب لابد أن تغيب «جوهرة» من القصر . كان ضياع جوهرة موازياً لضياع أمن الناس، وزيادة الرقابة على خطواتهم وأفكارهم وأحلامهم ، وتعيين حارس على كل واحد يحصى عليه حركاته وسكناته، ولا يعيب قصة السلطنة إلا الفترات الأخيرة التي تعتبر رائدة على المفردى العام للقصة كخط فكري، وعلي إظهارها الجمالي كعمل فني .

ويأتى القسم الثاني في مجموعة «وشم الشمس» لاعتدال عثمان حاملاً عنواناً واحداً لخمس أجزاء قصصية، أو خمس أقصوصات بعنوان «مرايا الرمال» ربما تكون البطة فيهم واحدة هي امرأة معينة أو صور خمس للمرأة شاهدتها الكاتبة فابرزت الكثير من التناقضات بينها، وكأنها تقدم

شهادة نقدية على المرأة المعاصرة في المدينة من منظور واقعي :

الصورة الأولى :

امرأة استهلاكية، كل همها البحث عن أدوات الزينة، وتوضيب شعرها لدى الكوافير المانع دون أن يكون لها أدنى وعي بما يدور حولها .

الصورة الثانية :

امرأة متوازنة - تعيش على حافة الكفاف فهي تعمل بالعلم - تعيش وسط أسرة في بيت مكتظ تزحف إلى الوحدة، بعد أن تكشف الكثير من الأكاذيب التي تحيط بها .

الصورة الثالثة :

الفتاة الفقيرة التي يبيعها أبواها إلى أحد أغنياء النقط، وهي صورة واقعية تكررت آلاف المرات في الأسر الفقيرة، وسرعان ما تعود إلى أهلها خائبة محصورة بعد أن تتحول في الغربة بعد زواجها إلى واحدة من بائعات اللذة، لكن بعقد شرعي، فهي المرأة الضحية .

الصورة الرابعة :

صورة المرأة التي طُفقت من زوجها ، ويسير بها العمر بخطى وثيدة، ماضونة إلى الدراسات الجامعية، شغوفة، تحب زميلاً لها دون أن تعلن، حيث يمنعها فقر زميلها من الاعتراف بهذا الحب، على الرغم من ارتباطها لأسرة ذلك الزميل الذي تقضى بين أفراد أسرته «معظم أوقاتها»، وهي التي تعيش في مستوى أفضل، وكل ذلك لا يمنع أن العمر يفرق منها، والزمن يسرقها - كما تقول - حتى أنها تشعر في كل لحظة بجراح نفسها .

الصورة الخامسة :

صورة الفتاة التي وهبت حياتها للعلم والمعرفة وتفضل البعثة على أي شئ آخر، حتى أنها ترى نفسها في النهاية بعد العودة من البعثة وحيدة بين أبنائها وأمها، وصورة رفاعة الطهطاوى على الكتاب الذي أهدها لها قبل البعثة أحد زملائها الذي لم يستطع الاقتران بها وفضل إهداها كتاب الطهطاوى .

وربما تلك الصور تمثل في عين الكاتبة الأنموذج المعاصر للمرأة

المصرية ابنة الطبقة الوسطى الصغيرة أو غير الصغيرة فى معاناتها الدائمة، وضياعها فى المجتمع المعاصر الذى حاصر الجميع بمطالباته، فكانت كل واحدة منهن ضحية بضورة من الصور لتفاصيل حياتها الخاصة التى لا تستطيع تجاوزها، فهى امرأة - فى عين الكاتبة - ضحية وليست بطلة بأى معيار من المعايير، فهى لم تهتم برسم صورة بطلة من أى نوع لتلك المرأة، قدمتھا فى واقعيتها سواء كانت استهلاكية، أو منكبة على العلم، أو وحيدة، أو ضائعة، تحت

تأثير قيم والديها ٢٠٠٠. وهى فى كل الأحوال ابنة للمدينة بكل ما ألم بها من تطورات وما أصابها من كبوات.

وفى النهاية - فلأننى أعتبر أن قصص مجموعة «وشم الشمس» لاعتدال عثمان تمثل منحنى جديداً فى أسلوب كتابتها للقصة القصيرة، سارت فيه الكاتبة نحو الواقعية، والواقعية الرمزية، التى مزجت بينها وبين رؤيتها الشاعرية، فضلاً عن تسجيلها بصدى شديد لتلك الصور المتوازنة التى قدمتھا للمرأة المصرية، ولو أنها حصرتها بين

سياج الفئات البرجوازية، ولم تتجاوز بها تلك السياج. لكن فى كل الأحوال، كانت صور المرأة صوراً واقعية، تقترب كثيراً من التسجيلية.

والمؤكد أنه يبقى للكاتبة فى المجموعة احتفاظها بلغتها المكثفة والمركبة، والتى تصل فى بعض الأحيان لمستوى التعبير الشعري، وتلك سمة هامة من سمات قصص «اعتدال عثمان»، حافظت عليها كثيراً ولم تستطع تجاوزها أو الهروب منها حتى فى أكثر القصص واقعية فى المجموعة.



« هاجر » - كتاب المرأة - هل من ضرورة ؟

للنشر - إشراف القاصة الروائية
سلوى بكر والدكتورة هدى
الصدقة .

وصدور مثل هذا الكتاب الهام
والدال يجعلنا نحفل به بغض النظر
عن أى ملايبات سلبية قد تعلقت
بالكتاب - من حيث هو الكتاب
الأول - . فصدور مثل هذا الكتاب
يكرس لنوع من الكتابة / القيمة /
الفاعلة / وليست الكتابة السالبة /
السلبية : هذه للكتابة المقلقة التى
تكتشف بقوة من الحرية لإشاعة قدر
من « الهواء الكامن » المكبوت فى
الصدور .

جاء تقسيم الكتاب تحت
عناوين : (دراسات - فى القيم -
هوم نسائية - إبداع قصصى

والأحذية ذات الكموب العالية التى
تحدث رنيناً لافتاً وجذاباً ،
والقمصان البلاستيكية ذات الألوان
المختلفة ، والعمود الباريسية ،
والعربات المخصصة للحريم فى
القطارات ، ومترو الأنفاق ، وكافة «
ناقصات » البشر العامة .. إلخ ؟
هذه العوامل القاهرة التى جعلت
للراة كائناتاً غريباً / مغترباً ؛
مستهلكة أكثر منها منتجة . لا حول
لها ولا قوة سوى ترتيب شئون
الطبخ : والسيطرة على المسافة
المفروضة بينها وبين الرجل .

ويدون أى استرسالى فى
أشجان تفرقنا ، ويعون أى بكاء على
اللين المسكوب - صدر الكتاب الأول
من كتاب « هاجر » - عن دار سينما

هل نحن بحاجة ماسة إلى
كتابة تخص المرأة فى إطار كتابة
تخص المجتمع ككل ؟ هل ثمة حاجة
إلى أن نكشف عن أن المرأة قيمة
منتجة وليست مستهلكة ؟ هل نحن
فى حاجة إلى كتابة تكشف عن
فعالية المرأة كعامل هام فى تقدم
المجتمع وعنصر دال على تطور
ورقيه ؛ وليست دمية صالحة تماماً
لعيب الإعلانات ، وعيب تظلف
ذكورة المهورين التى تنعكس كقوة
ساحقة لهذه الدمية - التى جعلتها
الزينة والأزياء والمساحيق
والديكورات والاكسسوارات ذات
الأسعار الباهظة والنظارات المعدنية
المطعمة بأحجار كريمة ، والحلى
الذهبية ، والجوارب « الشبيكة » ،

وشعرى - مقابلة - وأخيراً فى الأحوال الشخصية) .

وفى إطار الدراسات - تتقدم اولى هذه الدراسات للدكتورة **أميمة أبو بكر** لتناقش التفسيرات والتأويلات التى تعلقت بـ **رابعة العدوية** - فحاولت الباحثة أن ترصد أسلوبين فى الكتابة والرواية عن **رابعة العدوية** ، وتعرضت لما كتبه الباحثون ، أو ماذا رأوا فى قصة تصورها ، أو بالتحديد ماذا اختاروا أن يروا .

كما تتعرض الدكتورة **منى أبو سنة** « لقضية الحقوق بين المرأة والإنسان » وتركز على استعادة آراء فلاسفة التنوير الذين دعا إلى تحرير المرأة مثل : **فولتير** ، **ويدبرو** ، **مونتسكيو** ، و **كوندرسيه** .

وتناقش الدكتور **حسن حنفى** « وضع المرأة » فى المجتمع من زاوية أنه مرهون بطبيعة كل مجتمع وظروفه التاريخية وثقافته الموروثة ، ويقرر - أنه لا توجد مشكلة للمرأة فى كل المجتمعات ، والثقافات ، والعصور واحدة ونمطية ، وبالتالي لا يوجد حل واحد لها يمكن تعميمه من مجتمع إلى آخر - لذلك تنوعت الحركات النسائية ، وتباينت من مجتمع إلى آخر .

أما الدراسة الهامة ، والرئيسية فى الكتاب والتى تعتبر محوراً هاماً ، وبالحصاسية والخطورة ، فهى دراسة الدكتور **نصر حامد أبو زيد** حول المرأة والبعد المفقود فى الخطاب الدينى المعاصر ، فيكشف عن ظواهر بالغة الخطورة تتجلى هنا أو هناك فى الخطاب الدينى المعاصر من خلال كتابات بعض السلفيين الذين يكرسون لتدشين أفكارهم التى تدعو إلى ردة مجتمعية ساحقة . ويرجع **أبو زيد** هذه الظواهر « إلى حركة الربة العامة - الاقتصادية والاجتماعية ، والفكرية ، التى ظهرت بوادها فى الواقع المصرى خاصة ، وواقع العالم العربى عامة مثلية يونيو / حزيران ١٩٦٧ .

وتناقش الدكتورة **هدى الصدة** . فى دراستها كتابات **قاسم أمين** فى زاوية نفسية انتقادية فى إطار تاريخى ، لتكشف أيضاً عن منطقة المحرمات فى كتابات **قاسم أمين** . وعن الظروف التاريخية والدافعية لهذه الكتابات من حيث هى كتابات لتحرير المرأة .

وفى مقال عذب ومؤثر وجميل للدكتورة **أمينة رشيد** تأخذنا معها فى الطريق إلى القناطر أدرك فجأة وأنا جالسة فى مؤخرة « الجيب »

وهو يستدير يميناً فى ميدان التحرير أنذا فى طريقنا إلى القناطر - إلى سجن النساء .

وبالطبع نحن لا نناقش ولا نستعرض ولكننا فقط نشير . هناك أقلام هامة وجديدة وعديدة - لطيفة الزيات ، د.د. **جلال أمين** ، د.د. **نوال السعداوى** ، و **فرجيا وولف** ، و **سهام بيومى** - أما القصص **فلميسون ملك** ، و **نها رضوان** ، و **نعمات البحيرى** ، و **بهجة حسين** ، و **كادير كنج** ، و **رييسالا وكارسون** ، و **كلرز** ، و **ميلسيا موزر** - والشعر ل **أميل فرح** ، و **مى مظفر وقصيدة مترجمة** - امرأة سوداء تتحدث - ل **ليبا ريتشاردز** - وأخيراً هناك مقابلة مع « **فيلان خان** ، حول النشاط النسائى فى باكستان - وينتهى الكتاب - بمناقشة هامة ومريضة لقانون الأحوال الشخصية فى تونس بين العلمانية المفترضة وجذور القراء الإسلامى للدكتور **نصر حامد أبو زيد** .

هذا الكتاب يحفل بالقضايا الهامة - والمفقودة والغائبة فى هذا السيل من المجلات الملونة والمصقولة والمكرسة للتسطيح ، وابتذال المرأة .

قضية البروفسور لينارد جيفريز

صورة أخرى لقضية « نصر أبوزيد »

علقت بوجه مؤسسة ثقافية لاتزال ،
برغم التطور المؤسف لقضية أبوزيد
« ثماهين » . تعطى بمكانة رفيعة لدى
جميع المصريين .

وكان الدكتور جيفريز قد نُصّي
من منصب كرئيس قسم الدراسات
الافروأمريكية بجامعة مدينة نيويورك
بسبب خطاب القاه فى مدينة ألبى
سنة ١٩٩١ ألّب عليه أجهزة الإعلام
الأمريكية - الفاضلة للنفوذ اليهودى
- التى اتهمته بـ « معاداة السامية »
، وهى تهمة تعادل فى أمريكا تهمة
التكفير التى شبهها فقهاؤنا بالخيانة
العظمى . أما الجريمة التى ارتكبها
هذا الأستاذ الجامعى الأسود فهى

الأزمتان فى البداية فى ساحة
الجامعة ، جامعة مدينة نيويورك ،
فى حالة الطرف الأول ، وجامعة
القاهرة فى حالة الطرف الثانى ، فقد
امتد الصراع فى الحالتين إلى الرأى
العام وأصبح من ثم قضية عامة .
وبينما حُسمت قضية الدكتور
لينارد جيفريز على مرحلتين ، فى
تاريخ ١١ مسابو الماضى ثم فى ٥
أغسطس الجارى لصالح الأستاذ
الجامعى الأسود الأمريكى . اعتدت
أن قضية نصر حامد أبوزيد ،
بالرغم من عدم مشروعية الطعن فى
قرار مجلس جامعة القاهرة ، لاتزال
تنتظر الحسم ، لا لسبب من
الاسباب إلا لإزالة وصمة العار التى

لا أدرى ، على وجه الدقة ، إذا
ما كانت جوانب الشب بين قضية
البروفسور لينارد جيفريز ، التى
كانت طوال السنتين الأخيرتين محط
اهتمام الأوساط الأكاديمية والرأى
العام الأمريكى بصورة عامة ، وبين
قضية نصر حامد أبوزيد التى
لاتزال تعطى باهتمام الصحافة
المصرية الفكرية المتخصصة
والصحافة اليومية ، تكفى للربط
بينهما .

ولاشك فى أن جوهر القضيتين
هو فى الأساس حرية التعبير ؛ وإن
كان فى قضية حامد أبوزيد ، قد
اتشح بقناع دينى . وكما تفجرت

الإجراء الذى اتخذته الجامعة كان إجراءً غير مقبول دستورياً .

كان حكم القاضى كونيوى هو ثانى قرار هام يصدر لصالح الدكتور **چيفريز** منذ أقصته الجامعة من كرسي الدراسات السوداء منذ عامين تقريباً . وفى شهر مايو قررت لجنة محلفين بحكمة فيدرالية منح **چيفريز** اربعمائة ألف دولار كتعويض فى قضية مدنية رفعها ضد مسئولى الجامعة . ويعد صدور هذا القرار ، طلب **چيفريز** إلى القاضى كونيوى أن يراس المحكمة عند نظر قضية أخرى رفعها ضد الجامعة لإعاقته إلى رئاسة إدارة الدراسات السوداء .

ولكن القاضى ، برغم حكمه بإعادة الأستاذ الجامعى إلى منصبه لم يطعن فى السلطة القانونية للجامعة فى سحب المنصب منه . وقال إنه كان فى وسع الجامعة أن تحاول إبعاده على أساس أن اداءه لوظيفته غير مرضى ، وكان فى وسعها أيضاً أن تحاول أن تبين أن ما قاله اضرّ بإدارة الدراسات

وقد حُسمت القضية أمس فقط ، بعد عامين تقريباً ، بصك أصدره قاضى فيدرالى يقضى بإعادة الدكتور **لنارد چيفريز** إلى رئاسة قسم أو إدارة الدراسات السوداء بجامعة المدينة . ولكن لم يفت القاضى أن يؤثب **چيفريز** ، فى سياق سرد مسوغات الحكم ، « لتصرجاته الكريهة والسامة التى تستحق التوبيخ واسلوب قطع الطرق الذى سلكه » ، ثم أكد أن إقصاءه عن منصبه انتهك حقوقه الدستورية .

وكان قرار **كينيث كونيوى** ، قاضى محكمة حي مانهاتن الفيدرالية ، الذى أحكمت صياغته فى عبارات قوية ، بمثابة انتصار جلى للدكتور **چيفريز** ، الذى اتهم بمعاداة السامية . كما كان بمثابة توبيخ لكبار مسئولى جامعة المدينة وأمنائها الذين قال القاضى إنهم كانوا « غير أمناء » وربما كانوا « جنباء » فى طريقة عرضهم للقضية .

وقال القاضى ، فى قراره الذى يقع فى سبعين صفحة ، « من الواضح بما لا يدع مجالاً للشك ، أن

أنه ذكر ضمن خطاب أن اليهود الروس الأصل والإيطاليين الأمريكيين الذين يسيطرون على صناعة السينما فى هوليوود دأبوا على تصوير الأمريكى الأسود بطريقة تنم عن الاحتقار . وفى الحال ، ارتفعت أصوات الاحتجاج وتحركت جماعات التأثير ومارست ضغوطاً هائلة على الجامعة التى تديرها سلطات المدينة مطالبة بطرده من وظيفته . ولكن **چيفريز** لم تروبه الصعلة الشرسة التى أرادت النيل منه ، وفى الواقع ، النيل من اتجاه أكاديمى يعينه يعتبر **چيفريز** أحد رموزه ، وهو الدراسات الأفروأمريكية ، أو ما يسمى الآن التمخوئ الأفريقى ، الذى سبق أن تعرضت له فى هذا المكان .

ولم تنحصر الأزمة فيما بين جدران الجامعة أو مكاتب مسئولى حكومة المدينة ولكنها تجاوزتها إلى الشارع . فقد التفت المواطنون السود حول الأستاذ الجامعى وعبروا عن تأييدهم له فى مظاهرات صاخبة كشفت النقاب عن الدوافع العنصرية التى تخف وراء المطالبين برأس الأستاذ الجامعى .

السوداء وبالكليات أو الجامعة . ولكن مسئولى الجامعة ، بدلاً من ذلك ، كانوا « غير أمناء فيما يتعلق بدوافعهم » . فقد اتهمت الجامعة أنها اتخذت قرارها بسبب عدم كفاءة الدكتور **جيفريز** فى الشئون الإدارية . ولكن القاضى وجد أن الدافع كان الغضب الذى اثير بسبب خطاب **جيفريز** فى يوليو سنة ١٩٩١ ، ولكى تعاقبه الجامعة انتهكت حقوقه بموجب التعديل الأول فى حرية التعبير .

وقال القاضى إنه كان ، مع ذلك ، فى وسع الجامعة أن تبني قضيتها ضد **جيفريز** حول بعض المخالفات الخطيرة من جانبه . وأشار على سبيل المثال ، إلى اتهام وجه إليه بتهديد مصدر بمجلة (**هارفارد كريسمون**) . كان قد أجرى معه مقابلة بالقتل . ومضى القاضى يقول « ولكن الجامعة اختارت ، بطريقة لا يمكن تفسيرها ، وربما بجهن ، أن تجاهل هذه المخالفات ولم تتخذ إجراءً ضد صاحب الدعوى إلا عندما ثارت حملة غضب عامة بسبب خطاب القاى فى يوليو ١٩٩١ » .

ولا تستطيع الجامعة أن تتجنب الصورة المذهلة التى رسمتها لهيئة المحلفين : حيث شهد مسئولون أكاديميون كبار تحت القسم أنهم أبعدوا الأستاذ الجامعى بسبب تآخيره فى الحضور وفى تسليم تقديرات الامتحانات وسلوكه اللفظ ، الأمور التى تجاهلتها الجامعة ، أو كانت تقيّلها .

وتعترف الصحف التى تهاجم البروفسور **جيفريز** أن أعضاء إدارته جميعاً يؤيدونه : ولكنها تشير فى الوقت نفسه ويطرف خفى إلى أن معظم مساعديه يدينون له بالولاء لأنه هو الذى عينهم فى مناصبهم خلال رئاسته التى استمرت عقدين . وقد أعرب ، مع ذلك ، أساتذة اخرين بمنظومة جامعة مدينة نيويورك التى تضم إحدى وعشرين كلية ، عن تأييدهم لقرار القاضى **كونبوى** على أساس أنه يمثل دافعاً صحيحاً عن حقوق الدكتور **جيفريز** بموجب التعديل الأول . ولكن مسئولى الجامعة ، الذين أعلنوا بالفعل أنهم سوف يستأنفون حكم المحلفين بتعويض **جيفريز** ، أعربوا عن استيائهم لحكم القاضى **كونبوى**

الذى قرروا أن يستأنفوه أيضاً . ولأن للقضية بعداً عنصرياً يتجاوز حقوق التعديل الأول ، ومن بينها الحق فى حرية التعبير الذى بنت المحكمة حكمها على أساسه ، وهو فى الحقيقة المحرك الحقيقى ، وإن كان يتجاهله جميع الأطراف ، لقرار الجامعة الذى تم تحت ضغوط اللوى اليهودى والذى جند الحملة كبار السياسيين فى ولاية نيويورك ، وعلى رأسهم حاكم الولاية **ماريو كومو** ، لا اعتقد أن ملف القضية سوف يقل ، أو يسمح له بأن يقل ، عند هذا الحد . وذلك لسبب جدد بسيط وهو أن السماح لاستاذ جامعى أسود ، أو حتى أياً كان لونه ، بأن يفلت بدون عقاب من تهمة معاداة السامية ، يمكن أن يملك سابقة خطيرة . لأن معناه تعطيل « تابو » السامية وما ينطوى تحته من محرمات أصبحت لها مهابة التقديس ، عن طريق نكا الجراح المستمر وتنشيط الشعور بالذنب تجاه اليهود ليل تهار بطريقة منهجية لا تعترف للكل ، والتلويح بشبح « **الهوكويست** » فى كل مناسبة وفى غير مناسبة .

وعلى أثر صدور الحكم أصدرت الجامعة بياناً قالت فيه « نحن نعتقد أن مسئولى كلية المدينة (كيونى) قد تصرفوا على نحو مناسب فى ممارسة حكمهم الأكاديمى لضمان وجود أفضل شخص ممكن على رأس إدارة الدراسات السوداء » .

ومن المؤكد أن ضغط اللوى اليهودى هو أقوى ما يكون على المسئولين الذين يشغلون مناصبهم عن طريق الانتزاع العام ، بينهم ، بطبيعة الحال المدعى العام لمدينة نيويورك **روبرت إبراهمز** ، الذى مثل مكتبه الجامعة والذى أعلن أنه سوف يستأنف قرار المحكمة ، وانتقد القاضي **كونيوى** بقوله « إنه قد الحق ضرراً خطيراً وقال أيضاً كاشفاً عما يضره نفسه من ضئيلة عنصرية ، إن إعادة مثل هذا الإدارى المخرب وذاعية الكراهية إلى منصبه أمر لا مبرر له على الإطلاق » .

ويبدو أن قادة الحملة ضد البروفسور **جيفريز** أرادوها حرياً شعواء . وفى محارلتهم لتوسيعها هرع مندوبو الصحف إلى **نيولندا**

مويسيس ، الأكاديمية السوداء التى لم يرض أسبوع واحد على توليها رئاسة كلية المدينة التى يعمل بها **جيفريز** ، والذى كان قد استلم منصبه فور صدور حكم المحكمة ، لاستطلاع رأياها فى قرار إعادته إلى رئاسة إدارة الدراسات السوداء ، لكنها رفضت ، من خلال الناطق باسمها ، التعليق على قضية **جيفريز** . ورفض مكتبها الرد على عشرات المكالمات التليفونية التى راحوا يلاحقونها بها .

وتقوم قضية **جيفريز** على أساس عبارة وردت فى الخطاب الشهير - الآن - الذى القاه منذ سنتين فى مهرجان « **إمهاير ستوت للثقافة والفنون السوداء** » فى البانى ، عاصمة الولاية . وفى هذا الخطاب اتهم البروفسور **جيفريز** « اليهود الأثرياء » بممارسة تجارة العبيد ، واتهم اليهود والإيطاليين الأمريكىين بتدبير مؤامرة خططوا لها ويرمجوها داخل « هوابود » لتدمير السود .

والحملة ضد **ليناود جيفريز** ، ربما استمدت قوة دفعها من أرائه الأكاديمية المثيرة للجدل والغضب

فى كثير من الأحيان ، وبصفة خاصة نظريته التى تقسم الأجناس إلى « أناس الجليد » البيض و « أناس الشمس » السود ، والسود خلاقون بالطبيعة ، ومتعاونون وحنسبون ، والبيض قساة وعدوانيون . وفى ظل هذه الظفية ، أحدث خطابه الذى اتهم فيه اليهود بتجارة العبيد عاصفة من الانتقاد والاستياء فى أوساط اليهود والمستولين فى المدينة والولاية الذين يعملون ألف حساب للدولار والصوت اليهودى . ولذلك ارتفعت الصيحات بطرده من الجامعة ، فى الوقت الذى قبل فيه الرأى العام الأمريكى ، بما فيه الوسط الأكاديمى ، ادعاء أستاذ فلسفة أبيض بأن جينات الجنس الأبيض تحدد تفوقه ونكاه ، كما تحدد جينات الجنس الأسود مصوذية النكاه .

والجدير بالذكر أن طلاب الكلية رخصاً بصورة عامة بقرار إعادة الدكتور **جيفريز** إلى مقعده بإدارة الدراسات السوداء . وقال أحد المدرسين إننى سعيد بإعادته إلى منصبه ، سواء كنت أوافق أولاً أو أوافق على سياساته ؛ لأن هناك

قاضى فيدرالى لم يُخَفِّ كراميته
وأزدرأه له ، بل ولم يحاول إخفاء
تعصُّبه الشخصى ، ولكنه فى
النهاية أعلى كلمة القانون أو
الدستور الذى يعطى المواطن
الامريكى - أى مواطن - حقه فى
حرية التعبير .

فهل يا ترى ، يستطيع **نصر**
حامد أبوزيد أن يلجأ إلى القضاء
الدنى لاستعادة حقه فى حرية
التعبير والحصول على
الاستاذية التى يستحقها
بجدارة ؟

أثر منح البروفسور **جيفريز**
التعويض ؛ بالتحرك من أجل خفض
تمويل « **كيونى** » ما لم تعلن الكلية
فى قرار المحلفين . وقال دير ، وهو
يهودى أرثوذكسى « إذا قرروا أن
يستسلموا ، فسوف أقاتل بقوة
وضراوة لمنعهم بآية طريقة فى
وسعى ؛ ولو استخدمت عملية
الميزانية . إننى لن أقبل أن
يُؤكَّل أعداء السامية ودعاة
الكراهية » .

تلك كانت قصة قضية
البروفسور **جيفريز** ، الذى نصره

مدرسين آخرين فعلوا الشيء نفسه
« وكان يشير مدرس مادة الفيلم
والفيديو إلى **مايكل ليفين** ، استاذ
الفلسفة اليهودى الذى تردد أنه
أدلى بتصريحات خارج الفصل تفيد
باعتقاده أن السود أقل ذكاء فى
المتوسط من البيض . وقد أرجع ذلك
إلى جينات كل من الجنسين . وقد
حصل البروفسور **ليفين** هو الآخر
على حكم أصدره نفس القاضى ،
كونبوي ، منح الجامعة من اتخاذ
أى إجراء جزائى ضده .

وكان **لواخ دير** ، عضو
مجلس مدينة نيويورك ، قد هدد على

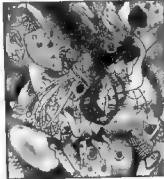


الفارس الأزرق يواجه الأيدي السوداء

« إن كاندينسكى يرسم انشغافاً ... وقد حطم
الحوارج الفاضلة بين الموسيقى والتصوير »
سينر ميكيل سادلر

المتالينية، بعد وفاة ليفين، التى
خبت أعماله وحجبتها لسنوات
طويلة عن الجمهور . ثم كانت اليد
السوداء الثانية فى المانيا حين أغلق
هتلر مدرسة (الباهاموس) وأجبره
على الخروج من المانيا هائماً منفياً
من فرنسا وإيطاليا، حتى مات
بباريس سنة ١٩٤٤ .

وأخيراً .. أفرج عنه، وجاء هذا
الحشد من لوحاته لزيارة مدينة
فلورنسا وليسعرض فى بالاتسو
سترويسى، مصحوباً، بالإجلال
والوقار اللانقنين بمكانته فى الفن
الحديث . جاءت اللوحات الخبيثة فى



٢ بيضاوى اللون زيتية ١٩١٩

الثانى أن كاندينسكى كرسام عظيم
أجبر على مواجهة بطش الأيدي
السوداء - كما أسماها هو . وكانت
أول يد سوداء هى الدكتاتورية

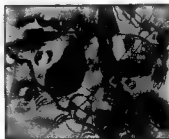
تبدو طبيعية الآن تلك الضجة
الإعلامية، التى تصاحب عرض ٤٠
عملاً فنياً لقاسيلى كاندينسكى فى
مدينة فلورنسا الإيطالية، ويتنمى تلك
اللوحات إلى فترة شبابه الأولى فيما
بين عامي ١٩٠١ و ١٩٢٠ فى روسيا
والإتحاد السوفيتى .. فلماذا هذه
الضجة ؟

تعود هذه الضجة المصاحبة
للمعرض إلى سببين .. السبب
الأول، أن هذا المعرض يجيئ بعد
سقوط الإتحاد السوفيتى ، وبعد
عشر سنوات منذ إقامة آخر معرض
لكاندنيسكى بإيطاليا. والسبب

فى ميونيخ التقى بتسيار
 التعميريين الألمان فأسس مع الفنان
 الألمانى فرانز مارك جماعة (الفارس
 الأزرق) وظل منذ عام ١٩١١ يقسم
 وقته بين وطنه وموناكو، حيث حقق
 لنفسه رؤية فريدة لفنه . يعود
 لموسكو فيما بين عامى ١٩١٨ و١٩٢١
 بعد أن قطع نشوب الحرب العالمية
 الأولى مجرى الحياة الفنية فى
 ألمانيا، فيتخذ مناصب حكومية هامة،
 حيث عين عام ١٩١٨ عضواً بقسم
 الفنون للثقافة الشعبية، وأستاذاً
 بكلابيمية الفنون الجميلة بموسكو،
 ثم مديراً لمتحف الثقافة الفنية
 بموسكو . بينما كان يزاوّل الرسم
 فى المراسم الحرة التابعة للدولة فى
 (فخوفماس) وعمل على تأسيس
 أكاديمية الفنون والعلوم فى (شوك)،
 وبعد موت لينين فى عام ١٩٢٤
 خضعت ربح التغيير، فلم يحتمل
 الضربة المضادة فى (الواقعية
 الستالينية) التى بليت الجو الثقافى
 فجأة فلم يعد يُسمح بغير الفن
 التقليدى، فشجبت أوهام مالفيتش
 وتاتلين وروشنكو ومصوريين
 وشعراء وموسيقيين آخرين .. وكان
 ذلك هو جيل الطليعة الفنية فى
 الإتحاد السوفييتى إبان الثورة، الذى
 كان يلقى تشجيعاً كبيراً .



لوجة رقم ٢٠١ تصوير زيتى ١٩١٤
 قام بعدة رحلات إلى كل من هولندا
 وتونس وإيطاليا، وفى عام ١٩٠٤
 شارك فى صالون الخريف بباريس
 لأول مرة . ومنذ ذلك الحين، وبعد
 هذا الإحتكاك خارج بلاده، ظهرت
 بلوحاته نوازع أكيدة للتخلص من
 قواعد الواقعية .



بقعة سوداء اللون مائة ١٩١٢

مستودعات وسرايب سرية، تحت
 رعاية نائبة مدير متحف مسان
 بطومسوج بفجيتا بتروفا ونيكوليتا
 مسلر وجون بولت . هذه المجموعة
 المختارة تمثل الفترة الروسية، وفيها
 قام يرسم روسيا، الوديان والسهوب
 والجبال، القرى والأنهار، الأساطير
 والحكايات الشعبية، الأجواء
 الروسية فى مختلف الفصول،
 بأصوائها الباهتة، وتلوجها التى
 أذابتها شمس الشمال الشاحبة .

يلقى المعرض حفاوة مذهلة،
 برامج تليفزيونية، ندوات ودراسات
 نقدية شملت العديد من صفحات
 الصحف والمجلات، فضلاً عن
 إصدار كتالوج طبع فيه إلى جانب
 اللوحات العديد من الملاحظات
 النقدية، ودراسات تحمل عنوان
 كتابه (فن الإنسجام الروحي) الذى
 ترجم للإيطالية لأول مرة احتفاء
 بهذه الزيارة .

ولد كاندينسكى بموسكو سنة
 ١٨٦٦، درس القانون والاقتصاد
 السياسى حتى زار باريس فى سن
 الثالثة والعشرين لأول مرة .
 بلغ الثلاثين ١٨٩٦ قرر أن يهجر
 القانون ليكرس نفسه للفن، فرجل
 لألمانيا وموناكو لدراسة التصوير .

لتحصيل المعرفة من أنحاء العالم .
فأسفاره صيغت تجاربه بانفتاح
روحي ، فامتلك مقدرة التعبد عن
الحقائق النفسية الباطنة . كانت لهذه
الآفاق الرحيبة ظلال ظاهرة انعكست
على الخبرات التي نقلها إلى مناهج
التعليم بالباوهاوس، والتي حدد
نقاطها ووضع أسسها خلال سنوات
ثورة أكتوبر .



كاندينسكى فى موسكو ١٨٩٠

« إن بهجة الحياة تكمن فى
إنتصار لا يمكن مقاومة قيمة
الجديدة .. هكذا كتب
كاندينسكى سنة ١٩١١ فى تقديمه
لجماعة (الفارس الأزرق) .. القيمة
الجديدة التى تصورهما كانت مرتبطة
بـ «انسجام الروح» ، فالفن تبع
للضرورة، لأنه يمنح الحياة هذا
الصوت الداخلى. الانفعالات التى
تذهب إلى أبعد من الحدود المألوفة
والعتادة .

إن الإحساس الإيجابى للإبداع
ينبسط كما «شعاع أبيض
يخضب الوعى والإدراك» كان
نصره الحقيقى، فى استنهاض قيمة
جديدة، لا تتحقق فوراً، ولكنها
تحتاج للوقت لتتبلور فتفحم «يد
الكرامية السوداء» العدو الحقيقى

روح القصص الشعبى، بما يطرحه
سياقها من غنائية وخيال وحس
صوفى . لقد كان كاندينسكى أكثر
ميلاً للتحقق من كنه ذاته وسبر
أغوارها، وتطلب ذلك جهداً



تصميم بالوان مائىة ١٩١٥

فى نهاية عام ١٩٢١ يعود لأمانيا
للقيام بالتدريس فى (الباهواوس)
مدرسة التصميمات الشهيرة التى
أسسها كل من فالتروجرىويس وفيمار
عام ١٩٢٢ قبل إستيلاء هتلر على
الحكم، ويبقى فى المانيا يمارس
نشاطه بحيوية لثمانى سنوات، قام
خلالها بزيارات عديدة إلى مصر
وفلسطين وسوريا وتركيا واليونان
 وإيطاليا، ولم يكن يعلم هل سيعود
لوطنه أم سيبقى فى هذا المنفى حتى
مات بباريس سنة ١٩٤٤، بعد أن
أجبر على النزوح من المانيا متخلياً
عن لوحاته إكراهاً سنة ١٩٣٣ على
يد هتلر الذى أغلق (الباهواوس) .
وفى سنة ١٩٣٧ صودرت لوحاته
السبع والخمسون التى أنجزها كلها
بألمانيا، حيث صنفها النازيون فيما
أسمى بالفن المنحط .

تعد أعماله التى تركها بالاتحاد
السوفييتى ، أعمالاً بالغة الأهمية،
فهى تساعد على فهم الجانب
الصوفى فى حياته، كما عكست حبه
لبلاده التى صور طبيعتها المفعمة
بالغموض، ولا تقف هذه الأعمال عند
هذا الحد الظاهرى، ولكنها تعكس
قдрاً كبيراً من التجاوب الذاتى مع

التنويرى، لكنه كان ذلك الذى ما يزال يثاقق بنور المعرفة المدخرة، صدئ التصوير الصوفى، الفكر الفلسفى المتراكم، ثقافة النباتيين والرقصة المتناغمة .. كانت تلك هى النقاط الرئيسية الثلاثى كن يوجهن البحث فى «الصوت الداخلى» الصوت الذى تجدر فى العمق باتجاه كل الثقافات .. من بين تلك الفسركلور

الششمى الروسى والشرقى وعالم الفطرة الأفريقى حتى الأوهام والخرافات والأساطير، التى تظل أصل الخيال والتصور المقدس للغرب .

كان كاندينسكى إذن يسمى للإقتراب من «القيمة الجديدة» المنبئة من موسيقى شوبنيرج، كما كان يسمى نحو النظرية الذرية المجردة، ولكن بدون أن يفغل أو يهمل الوثبة الروحية فى الخرافات والحكايات الروسية، والملمحة الفاجرية عن (لوهنجرين) .. إذن تلك هى لوهائه، على الورق، والزجاج، والقماش، حيث تتاجى الأشكال منشأها للفواكلورى، الذى غدا كل من بوشكين وجوجل .



(سحابة بيضاء) تصوير على الزجاج ١٩١٧

الاختبارات عن الدلالات القريبة، ولهذا عزز اللوحة بالانتقاءات الجمالية والإتسجام الذاتى، ليحمل الرسم قدراً أكبر من القوة الديناميكية . لقد تقوّت الروح المشبوبة بفيض المعرفة والثقافة الصافية، فى حين امتلأ العالم بصخب التنافس العلمى وسيادة العلوم الرياضية، فصار العلم جهازاً جهنمياً يجرى مضعه على جسد الواقع فى كل لحظة . إنه سياق حقيقى : الطاقة النفسية، نظريات فرويد، الاكتشافات الفيزيائية، الفرة .. إلخ . لكن للنطاق الذى تفتى فيه كاندينسكى بالألوان، لم يتسبب إلى التفكير الديكارتى

للشعاع الأبيض .. بهذه اللغة الإيحائية والمتأثرة بقوة التقاليد والأعراف الرمزية الروسية، يحدد كاندينسكى تصاويره الشعرية المتفلسفة . اليد السوداء تقهر البديهة، وتجبرها على مشاهدة العالم الثانى مسيحاً بتخطيطات مقررة وثابتة .

إن مادة التصوير هى «طريقة» توزيع السياق الروحى كالتلهى الذى يظل ينتخب مرة وأخرى ما سيصبح ضرورياً بالنسبة له .. فبالنسبة لكاندينسكى كان من الضرورى بلوغ جوهر الأشياء، لأن «القيمة الجديدة» كانت تفتح فى العالم عهداً جديداً للروح، حيث لم يستطع الفن أن يحقق هذا البعد الروحى الجديد بعد .

حين اعتبر كاندينسكى مؤسساً للتيار التجريدى .. وهذه حقيقة - لم يكن لديه من نوازع التحريف ما يثير غضب المشاهد، لكنه عمد لاستلهم أفكاره مما تخر به الحياة والطبيعة من التجريدات التى تدركها العين الحرة، نائياً بهذه

مهرجان المسرح السابع والأربعون

المسرح الياباني الراقص الحديث المبهر، وعروض مسرحية تعتمد في جوهرها على مؤثرات صوتية وتقنيات ضوئية جديدة، ومسارح الأطفال.

لقد كان مجموع العروض من حيث إطارها الفني ثرياً وذاخراً بالمفاجآت. أعدّ المنظّمون للمهرجان إعداداً دقيقاً لاستقبال كل عرض مسرحي على حدة؛ فيما يخص اللعادات والإعداد الفني والدعاية، فوصلت كل هذه العناصر إلى درجة متميزة من التكامل والإتقان؛ لدرجة قد تثير معها غيرة كثير من الدول التي تنظم هذا النوع من المهرجانات. ولتزايد كمّ هذه العروض يصعب

«دون جوان» موليير و «أوبيب» سوفوكليس و «خادم سيّتين» جولوتوني، وعروض أخرى قُدمت في المهرجان تنتمي إلى القرون السالفة. ومع ذلك فإنّ النص المسرحي للعاصر، وفنون الموسيقى والرقص الحديثة قد قررت رسمياً - إذا جاز لي هذا التعبير - برؤفيل هذا المهرجان وواجهته وطابعه. التقينا - على سبيل المثال - بطليعة مسارح بدايات القرن العشرين، ومن بينها - على وجه الخصوص - بمسرح فيكتوري الطليعي اليوناني، ومسرح بيكيت الجديد، أو بمسرح الواقعية اللاذعة الحادة للمخرج Steven Berkoff ، وتعرفنا على

في كل عام وللمرة السابعة والأربعين وفي زمن لا يتعدى شهراً من الزمان، تمسح مدينة أفيوني قلب الحياة المسرحية في فرنسا، فتحتضن مهرجانها المسرحي سنوياً، ليجذب معه الفرق المسرحية والجمهور من مختلف أنحاء العالم. منذ الصباح الباكر وإساعات متأخرة من الليل، نشاهد خشبات المسارح، والمباين، والشوارع محيطة بمئات العروض والمشاريع الفنية والأفكار المسرحية.

كان مؤلفو مسرح القرن العشرين ونرسماته هم مركز هذا المهرجان للمسرحي هذا العام. وجدير بالذكر أن تشير كذلك إلى

على الإنسان القيام باختياراته؛ فالعروض كثيرة ومتنوعة تعتمد على قدرة المتلقي لمشاهدتها واختيار أهمها. ولذلك يصبح السؤال المطروح: ما أفضل هذه العروض؟ سؤالاً شائكاً على الناقد والمتلقي. يصعب الإجابة عن هذا التساؤل، ونحن لم نتعريف بعد عن قرب «بريسنوا» للمهرجان ككل، ولا يمكننا - في ذات الوقت - أن نطالب بالمستوى الرفيع لهذه العروض، فقد كان كمها كبيراً، ومعظمها اتفق على تقديمه دون اختيار مثالي من لجنة المهرجان. ومع ذلك كان مجمل هذه العروض في نهاية الأمر يعنى شيئاً، ما دام قد استطاعت أن تثير الرأي والرأي الآخر لدى المتفرجين.

جاء هؤلاء من أنحاء متفرقة من العالم، معهم أدواقهم المسرحية المتباينة، ورؤاهم المختلفة للفنون المسرحية. والسبب ذاته نلاحظ أن ما أعجب به فرد، قد لا يوافق عليه الآخر. ويمكن لى أن أسوق أمثلة تؤكد ما أقول، ومن بينها مسرحية «Kvetch» من إخراج جورج لافليه كدليل على ملاحظات السابقة. فمنذ اللحظة الأولى لم أشعر برغبة فى التواصل مع رؤية سينوغرافية المسرحية ذات اللون البريتالي المبالغ فيه. فلم أجد لهذا الإسراف مبرراً

او معادلاً موضوعياً يحتم توليده فنياً مع مغزوات العرض المسرحى الأخرى؛ وينطبق الأمر ذاته على المؤثرات الموسيقية والضوئية غير المفهوم لآلتها، وما هو أسوأ من ذلك، تلك الإشعارات الجنسية المباشرة التي زخر بها عرض لافليه دون مبرر. استقبال جزء من الجمهور هذه التجربة المسرحية بعلى متزايد منتظرين اقتراب نهاية العرض، بينما شعر قسم آخر من الجمهور بالرفض وهم يلهون مع العرض المسرحى مستجيبين لكل «اللعاب التمثيلية» غير المجدية التي قدمها الممثلون فوق خشبة. والمثال على تلك اختيار المسرحى الآخر المُمثل فى مسرحية «Kurka» Wodna - المجاعة المائية» التي ألفها الكاتب الطليعى البولندى المذكور فيكتاسى، وقدمتها فرقة مسرحية فرنسية تسعى للتجريب وتحاول تقديمه بأسلوب اتسم بالبساطة المتناهية. وعمق إحياءات إظهارها السينوغرافى. اكتفى العرض باستخدام بعض خطوط تتلاقى بعضها ببعض بدءاً من جوانات مقدمة خشبة المسرح، مروراً بوسط اللقمة ذاتها، وصولاً إلى عمق الخشبة؛ حتى يتجدد منظور زوايا العرض للمسرحى، بالإضافة إلى

وجود «كربا» أحدثت نوعاً من التضداد الصاد مع ديكورات المسرحية الأخرى، عدا القكرة الفائقة على الاستمرارية المتسمة بالنعومة للانتقال من الفصل الأول إلى الفصل الثانى بفضل السينوغرافية المسرحية التي قامت بتلخيص بعض «المتغيرات» الدرامية؛ مهددة لتولجدها فى الفصل التالى معلقة عنها بتقييمها فى الفصل الأول. ليست الديكورات فقط، ولا الأزياء وحدها بشاهدين على تفهم العرض المسرحى بتعبيريه الخالصة فقط، بل كانت الخلفية الموسيقية باعثاً كذلك على التواصل بالأحداث المسرحية، حيث نصفى - كمتفرجين - لذات اللحن الذى يتكرر بشكل دائم لا يتوقف طوال العرض المسرحى ولا يتغير، فيبدو الشكل أكثر عمقاً والأسلوب والمستوى أسرع فى التواصل مع المتفرج، وأحياناً تبدو هذه العناصر جميعها غير متحركة داخل هذا العرض المسرحى الطليعى، مما يؤكد أنه لا ينبغي فهم كل ما يطرحه العرض المسرحى بشكل حرفى. يمكن لنا تلقى هذه التجربة المسرحية باعتبارها لوحة، حيث تصبح الكلمة مجرد استكمال للمناخ العام الذى يجنب المتفرجين منذ الوهلة الأولى.

إن الكاتب المسرحي البولندي مؤلف التيار الطبيعي في الفنون التشكيلية وفنون المسرح والذي أطلق عليه بالشكل الخالص - في ثلاثينيات هذا القرن - *Forme Lure* ليس حتى النهاية مفهوماً لنا، سواء على مستوى أفكاره الجوهرية أو فلسفته الفنية أو حتى أعماله المسرحية. لذلك كله فإن دراساته ليس من السهل القيام بإخراجها، ولذلك أيضاً لم توقف مسرحيته «كوركس فودونا» حماس الجميع لها وأعجابهم. يقودنا هذا إلى التوقف عند مستوى الجماهير للمشاهدة، فتكون محصلة ذلك تضاداً في التلقي والاستيعاب ينشأ عن الطبيعة المتباينة للجماهير التي يستوعب جزء منها المسرحيات الحقيقية ذات السمة التجارية البحتة، والجزء الآخر مسرحاً مختلفاً في واقع الأمر نحن نعرف أن مسرح بلد ما غالباً ما يستجيب لمطالب الجماهير متناسياً أحياناً الحاجة إلى الوعي الثقافي للمتغير لاتواق هذه الجماهير. وفي ظل أن المهرجان في ألبينون قد استجاب لروح جزء غير ضئيل منها، فتحقق هذا في عدد من العروض التي انتمت بالتشطيط والباشرة، جانباً بهذه الوسيلة هذا الجزء غير

الضئيل من الجماهير . ولذلك غاب عن بعض هذه العروض طابع العمق في التناول الذي يسعى إليه منتوقو المسرح المثقفون. ينبغي إذن على كل مهرجان أن يكون تظاهرة فنية كبرى، فنحن نتوقع من هذا النوع من اللقائات مولد رؤى جديدة تصبغنا، وتوقف النفس في صبورنا، لنعيد النظر ثانية في حياتنا، فتصبح أفضل وربما تغدو أجمل! المسرح للعادي سواء كان جيد الصنع أم أقل جودةً نجده كثيراً في بلادنا، ولذلك يصبح البحث عن الجديد هو طرق النجاة لمستقبل مسرحنا. ومع ذلك فلا مفر أمامنا من أن نعترف أن منظمي مهرجان ألبينون قد راعوا رعاية حقاً مهرجانهم ليكون مجال العروض المسرحية متسعاً ورجياً للجميع، فيجوار «المسرح الدرامي» نلتقي في المهرجانات كذلك بعروض راقصة: ومن بينها على سبيل المثال « *Jours Etranges & So schnell* » من تصميم الراقص « دومنيك باجييه » وقد قدم هذا العرض في أروقة القصر البابوي بألبينون . شاهدنا كذلك في ذات العرض تفسيراً شيقاً على مستوى الموسيقى الإلكترونية الحديثة وموسيقى باخ الكلاسيكية: لكثير من الأفكار

المسرحية دون الاستعانة بالكلمات. كما أن بعض مقاطع العرض المسرحي مثلاً رقصاً دون الاستعانة بخلفية موسيقية على الإطلاق، مما استفز نقد جانب من الحضور ليس لصالح العرض. فالرقص هو صيغة تعبير الجسد، وأثبت هذا العرض أن الموسيقى ليست دائماً هي التي تحدد طبيعة الحركة المسرحية: مما يؤكد القول للثورة فلنصنع مألواً للصمتاء نعتز في صمت هذا العرض على موسيقى لأرواحنا. وتلعب مؤثرات الإضاءة كذلك دوراً كبيراً في العمل الفني: ففي الحائط الفوسفوري ينعكس لنا جلال القصر البابوي: وهيبته بفضل إضاءته، مما يهبنا استخدامات شاعرية جديدة من التكوين السينوغرافي للعرض بأكمله .

فلنتجه الآن نحو الميادين والشوارع المسابحة في مسارح العالم داخل ألبينون. فهل سنعثر هناك على ذلك الذي نبشع عنه في مسارح شبيهة مثل مسرح الشارع، ذلك الذي يقبضني في الشكل Happen- (مسرح الواقعة - Happen) (ing) الذي يحتضن بدوره جمهوره تحت أجنحته وعن غير توقع منذ أن عروض الفرق المسرحية التي قُمت

في المهرجان بممثلها جميعاً، وبذلك المونولوجات المسرحية الفردية، كانت متنوعة ومتباينة بلا شك. فلم يتناس المهرجان أشكال الكوميديا دى لاروسى التى عرضها أصحابها الأصليون من الإيطاليين، وأثارت انتباهنا تلك القدرات الفنية للممثلين الذين مثلوا فرقاً أقرب إلى فرق الحواة أو السيرك - أولئك القافزين على الخطوط الذين يقدمون مشاهد اكروباكية يتمكن بمقدرة فائقتين، وأفسح للمهرجان مكاناً بارزاً لمسارح العرائس، ومنح شرعية لمسرح جديد يطلق عليه «المسرح البطيء الحركة» - Slow motion، كانت كل هذه بمثابة عروض مظلة رسمت الحدود بوضوح للمسافة التى تفصل ما بين الممثل والظاهرة، لتدفعهم فى النهاية - بعد أن تكسر هذه الحدود عن وعى - للتواصل والتوحد، فلم يكن المتفرجون فى البداية مرتبطين أوتو الارتباط بما يرونه، مما جعلهم يقفون للحظات مشاهدين ما يدور حولهم فى السلمات وشوارع المدينة، يلقون بعدها بمختلف عملاتهم الفضية إلى قبعات الممثلين.. لتستمر بعدها رحلتنا داخل مهرجان أفينيون.

الحياة الثقافية فى أفينيون فى تلك الفترة تؤدى بنا فى نهاية الأمر

ليس فقط إلى العروض المسرحية بل إلى معارض فنية تهتم بقضايا المسرح ومشاكله من أمها عرض بعنوان «إسكتشات وتصميمات اليكوزات المسرحية فى السنوات (١٩٢٠ - ١٩٣٠)» ومعرض «عشر سنوات من عمر المسرح عبر الصور الفوتوغرافية» هذا بالإضافة إلى الحفلات الموسيقية، ولقاءاتنا مع الفنانين المسرحيين والتشكيليين والموسيقين.

إن أفينيون بمثابة المركز الثقافى/المسرحى، قد منحتنا إمكانيات غاية فى التنوع والتجارب للتعرف على مختلف تيارات المسرح المعاصر اليوم، وإنجازات الفنان المسرحى المعاصر. ومع ذلك فإن حالة من الفوضى والارتباك - فى ظنى - اتسم بها المهرجان وبدأ ذلك واضحا فى افتقاد النقة فى اختيار العروض المسرحية لقد غاب عن المهرجان التمهيد الواضح لوجهته المسرحية، وضاعت الفكرة الأساسية لتواجده من خلال كثرة العروض مما أضعف شخصيته وخصوصيته التجريبية. فقبول المهرجان للعروض للرشحة - أيما كان نوعها وكيفما اتفق ووفقاً لما ترسله مختلف الدول من فرق دون تصنيف أو اختيار - أدى بالمهرجان إلى حالة من التخبیط والخطأ العام

فى الأساليب والطُرز والتفسيرات، ومعنى هذا غياب النظرة النقدية المتألمة للتجارب المسرحية. لم يسمع هذا الكم الهائل من العروض المسرحية بخلق حدود تعرفنا باتجاهات مسرحية تجمع هذه العروض داخلها فى عقد مسرحى لايفرطه ومنحه صفة تتميز بشموليتها تطبع هذه العروض فى مجملها بطابعها. وربما يكون هذا هو الطابع الحقيقى لمهرجان مثل «أفينيون» الذى يتسم بطابعه الاحتفالى، ومع ذلك فإن صيفاً مسرحية جديدة كان ينبغى عليها - فى ظنى - أن تحدد طبيعته المهرجان واختلافه عن المهرجانات الأخرى، وليس علينا نسيان ذلك.

كان على مُنظمى مهرجان أفينيون أن يقدموا لنا اقتراحات تجسّس الخط الجوهرى لرسالته، والأطر التى تضع الفكرة الأساسية، وكانت كفية بأن تدفع الشعوب إلى البحث عن الجديد فى الفن المسرحى للتأثير والتأثر عبر تبادل الخبرات والتجارب، مما يقرب البشر أكثر فأكتر نحو لقاء إنسانى مشترك مرنق.

«اجتنيشكا»

مطالب الأدباء ومشكلاتهم

- ٢ - إلغاء القانون رقم ٢٢ لسنة ١٩٦٤ م .
- ٣ - زيادة ميزانية نواى الأدب مع ما يتلائم مع معاناة الأدباء .
- ٤ - تخصيص معاش للأدباء فى حالة الوفاة إلى العجز .
- ٥ - الاعتراف النقدى بطبوعات « ماستر » .
- ٦ - إهتمام وسائل الإعلام المرفئة والمسموعة والمقروءة بما ينتج من إبداعات الأقاليم .
- ٧ - أن تُدار قصور الثقافة بالمصاحفات عن طريق الأدباء أنفسهم ..
- ٨ - أن تشكّل جمعية تسمى « جمعية نقاد الأدب » مهمتها تمزج الأدب الجيد من الرديء على أن تقوم بزيارات شهرية للأقاليم .
- ٩ - زيادة عدد الصفحات الأدبية فى الجرائد لتتابع الإبداع فى الأقاليم .
- ١٠ - دعم المهرجانات فى الإقليم الواحد ، على أنى تقسم ثلاثة مهرجانات مثلاً فى العام لإقليم القناة بالتناوب بين مدنه الكبرى الثلاث .

السويس

- ٣ - القوانين سيئة السمعة خصوصاً القانون رقم ٢٢ لسنة ١٩٦٤ م ، والخاص بحظر إنشاء الجمعيات الأدبية خصوصاً . وإذا ما انضمت هذه الجمعيات فهى مطاردة من قبل الأمن فى ظل قوانين الطوارئ !
- ٤ - إجحام معظم وسائل الإعلام عن نشر أدب الأقاليم . لأن بعض الصحف والمجلات تُدار تحت بند « العلاقات الشخصية » ، وكذا بعض من يُشرفون على الصفحات الأدبية بالجرائد والمجلات لا يعرفون من الأدب إلا القليل .
- ٥ - النقد حتى الآن لم يستوعب أدب الأقاليم ولم يحفل به .
- ٦ - عدم الاعتراف بالشعر العامى فى معظم الدوريات باستثناء مجلتى « ابن عروس » ، وه الثقافة الجديدة ..
- فتى تتخلّص من ذلك المصطلح الخاطيء .. ؟ ونسمّه مثلاً أدباء مصر .
- أهم مطالب أدباء الأقاليم :
- ١ - إلغاء كلّ القوانين المقيّدة للحريات خصوصاً قانون الطوارئ .

- هل يمكن أن يُقسم الأدب جغرافياً فى القطر الواحد ؟ هل نحنُ عدّة نويات تجمّعنا عاصمة واحدة .
- أعتقد أنه ليس للأدب مكان محدد ، فالأدب سينتقل أينما حتّى لو كان من « كفر البطيخ » ومعثرة فى التسمية ، وليس للأدب عاصمة فعاصمته هى الإنسانية والمستوى الفنى .
- إن تأسطير الأدب تهت مصطلحات تبدو خاطئة أحياناً لهو الظلم المبين ؛ لذا فأتى أعترض على ذلك للتسمّى الذى شاع فى أوساطنا الأدبية أخيراً والمسمى « أدب الأقاليم » ، وأطرح هنا بعض المشكلات المهمة التى يعانى منها الأدباء خارج القاهرة ، ثم أطرح أهم المطالب التى يصرخون بها من زمن .
- تكمّن مشاكل أدباء الأقاليم فى :
- ١ - سيطرة الأجهزة البيروقراطية على معظم قصور وبيوت الثقافة فى الجمهورية .
 - ٢ - قلة ميزانية نواى الأدب ..
 - مقارنة بميزانية الفنون الشعبية مثلاً .

إصدارات جديدة



الزنزنة رواية جديدة لفتحي فضل

وعن تلك الفترة يقول فتحي على غلاف كتابه ، «عاشرت من في السجن جميعا معاشرة الأهل ، وفسقت أيامي ، فحولت السجن إلى جامعة ، والزنزنة إلى معمل ، وكل من تعاملت معهم من السجناء والمسجونين إلى فئران تجارب (!!).. جعلت رأسي ونفسي جهاز تسجيل لأحداث وحكايات .. ونسيت أو تناسيت محنته ، وسعدت بالتجربة والمشاهدة (!!) وكنت على ما أظن السجن الوحيد»

«القضية» ولم يصدره الكاتب بعد ، وموضوع هذه المذكرات / الرواية يقص تجربة كاتب ناشر ، في السجن ، ويسبب كتاب لسواه لا يخل له في نشره ، ولا في طبعه ، هو كتاب «علاء الدين حامد» الذي أثار الدنيا مثل «سلمان رشدي» ولم يقعدما بعد . وعن الفترة التي قضاهما الكاتب الناشر في السجن ، مع النشالين ، والصوص ، والقتلة ، والمختلسين ، والمزورين ، والمزييفين ، والمبلسين ، والمحتالين ، وتجارب الأعراض والعملة والمخدرات.

تحت هذا العنوان «الزنزنة» صدر القسم الأول من الرواية / المذكرات للناشر والكاتب «فتحي فضل» ، والذي سبق أن صدرت له ثمانية روايات ، هي : الندم ، الماضي ، الحب الأسود ، المختال والحب ، أحلام المرحوم ، العشاء الأخير ، البادي اظلم ، زكي والبجاجة.

وهذا القسم من الرواية / المذكرات ، يتجسد في عشرة فصول وفي ٢٥٢ صفحة من القطع الكبير ، والقسم الثاني يحمل عنوان

المسحوظ (يكتب السيد/ محمد يوسف ما تعتبرونه أنتم شعراً .. يقول سيادته : (أنا الضوء المتوج ، ورصيف الشارع ، والدمع المتعرج - والنبض المخطوط ! أنا القابض فى مملكة اليستم (!) على برق براق نشيدى) .. إلى آخر هذه الهلوسة التى قد يعتبرها البعض تصوفاً أو وحدة وجود ! ثم يقول سيادته : (أتشظى حين أقلب نفسى وأعريها فى ملكوت [!] رصيف العصفور الراكض من نرجسة الفرخ المبتل - الفرخ المبتل) ١٩ ميثل بماذا ١٩

هل تتأمرون ياسيدى بما ينشر فى مجلتكم هذه على الشعر العربى ١٩ هل هذا تطوير وتجديد كما تدعون ١٩ يا ناس اتقوا الله فيما تنشرونه واحرصوا على مستوى هذه المجلة وافتحوا صفحات مجلتكم

عند نموذج واحد فقط من القصائد التى تنشرها (إبداع) ! وربما يكون هذا النموذج متواضعاً بالفعل ، غير أنه اكتفى بأن يتصيد من بين عشرات النماذج الرفيعة الأخرى التى شهدت لها بالجودة رسائل كثيرة لأصدقاء آخرين ؛ ولو كنا من هواة نشر اللديح لأخذت هذه الرسائل طريقها للنشر قبل رسالة الصديق الغاضب .

- إلى السادة : أسرة تحرير إبداع :

لطالما كتبت أنبه إلى أن كثيراً من الأشعار التى تنشرها المجلة ليست أشعاراً بل لا تمت إلى الشعر من قريب أو بعيد حتى ولو كانت موزونة . فى آخر عدد (ديسمبر ١٩٩٢) تحت عنوان (فرفرة

فى هذا العدد نقدم للقارىء خمس قصائد جديدة من إنتاج أصدقاء (إبداع) ، ونرجو لهؤلاء الأصدقاء وغيرهم ممن نشرنا لهم نماذج فى هذا المكان غير مرة ، أن يواصلوا طريق التجويد بإصرار وذاب ، حتى يتمكن من أن نرى لهم قريباً أعمالاً منشورة فى متن المجلة ؛ أما المكافأة المرسوة لكل قصيدة من القصائد المنشورة فى هذا الباب ، فهى مستمرة كما كانت عليه .

وقبل أن نطالع هذه القصائد ، نقف مع نص رسالة غاضبة للصديق « عبدالوهاب محمد عبدالحميد » ؛ ونحن لا نود أن نصادر على رأيه بتقديم يرد على ما جاء فى رسالته ، ولكن نحب أن نلفت انتباهه إلى أنه لم يتوقف إلا

الزبي ! ولكم مع كل هذا كل تقدير
وتحية ! ألف ألف سلام .

عبد الوهاب محمد عبد الحميد

سببادة به مركز المحمودية -
محافظة البحيرة

بعض الشعراء والأدباء في الوطن
العربي يقولون إنكم تنامرون على
الشعر العربي ويبدو أن هذا إلى حد
كبير صحيح !

عذراً وألف عذر ولكن ما بيد
حيلة فقد طغى الكيل وبلغ السيل

للشعراء الحقيقيين وليس لأصحاب
التجارب المرفوضة التي لا يقرأها
أحد وإن قرأها قارئ، لما اكمل
سطوراً خمسة !

هل هذا شعري يا أساتذة ؟
ارحمونا يا ناس يرحمكم الله . إن

« مراثية »

عبد الشافي داود - القاهرة
إلى روح الشاعر / أنس داود

يفنى ويُطْلَقُ شعراً تنامي .. تسامي ..
وعبر الحروف يذوب التمنى
لعل البصائر تذو
تشاهد نبض التراث ..
وينبض الحياة ..
مزيجاً من الحق ينفذ عبر الخلايا
وتُسهر إبداعك المستحيل
وحين أصابك صمت البرايا
تباعدت صمتاً فصمتاً
وجرحاً فجرحاً
يتابع خطوك دمع النخيل
.....
وجاءك طفلٌ وقال أعنى
فقلت : معى للفرديس هيكاً نُفنى

رايتك تتسج فوق التلال
وتهدى الأزامير تاج الجمال
وتعزف للكون أنشودة تحويه ..
بها يعشق السمر نبض الجلال
وكان بقلبك روح الضياء
تطهر فيك ..
فاتمر حيا تلالاً فينا
حفرت لنفسك نهر الإباء
وبنمَّ في الوجد جرح ..
ويثَّرت قلبك دمعاً سجيناً
وعبر الضفاف ..
تموج صلاتك تكتب سفر انتماء ..
إلى الوطن الحر .. قلبك درع ..
يصد عن التَّرب سيف الرياح

ولمحت عطر الطفولة في خافتك

وجاء السنونو حزينا حزينا

يحن إلى قيس من غناء

فانشدت بالوجد لحناً حنوناً

أعاد لعينيهِ سحر الضياء

.....

ظلت مع النور تشدو

وتسكب لحنك فوق التلال

ويحتبس القهر عبر السؤال

لماذا تجاهلت نبضى

وذاب الصدى ظامناً كالمحال

ليرتد في الصدر ، يقضى

ويرتد في الرأس ، يقضى

ويصدم وجهك صمت الجبال

وتمشى الهوينى

وخطوك ينساب عبر الرمال

تفوص وتسقط بين الحراب

يمزق جلدك سيف العذاب

ويصعد للأفق نارا صراخ النخاع

ويبقى الشعاع

وتبقى وحيداً

يردد شعرك دمع السحاب

.....

وسيرت للرحلة المشتهاة

وسرب السنونو اتى خاشعاً ..

ثم سار يردد همس الصلاة

وخلفك كل الأزاهير تدمى

تضيئ من عطرها يداه

.....

لا تطفئوا الكلمات

قادية مغيث - القاهرة

إلى الشهيد فرج فودة - فى ذكراه الأولى

آخر كلماته :

يا وطنى .. قلبى مملوء بعطائك

أوصالك تلهو فى جسدى

رأسى مشدود .. لعناقك

كلماتى مفعمة بالناس

عريا .. أو حتى عجا

لحصد شوقي وأعبه
أنفعه ثمناً لمباحك
كي يمرق من حجر العنة .. والاحتاد
ومن قبضة كل الحراس
.....

أقلعت على صهوة مهري
شبقى الأهفة ..
محموم الأجراس
فليندلفع دمي الغاضب
في وجه البائع والجاهل .. والخناس

فانتازيا اغتيال

سعيد أبو طالب - القاهرة

تغازل الفراغ
تختفي
موسيقى
تغمسُ شيطان الروح
تخلل الرمال العطشى
تزرع الزيد ..
ندي وريد
نصل سكين
تنسحب
جسد
يندفع مرتعشاً
منصهراً بآية الجدل

مدى ساحر
يشعل السكون
يدغدغ الكائنات باللغة الفؤارة
يشرب رب مروغاً
يقع دخان متناثرة
تصاعد
تلمس وجه الهيولي
تعود
تدفع الأرض بأقدامها
شجرة أمة
تنقلت
تستقر كتلة للجماعة

موشوماً بالخلق

متجهداً

يخترقُ الكثافة

يرتدُّ

المنشهد

أشرف محمد الخضري - دمياط

وثياب العيد
خمسـة أيام لم ينظر في المرأة
لا يدري ما لون الجُرح
يتلمسه
فيطير الهاجس موهوماً وينادى
يا قمرَ الليل
ما الوجه الآخر لك ؟
ولن سيكون النور القادم منك ؟

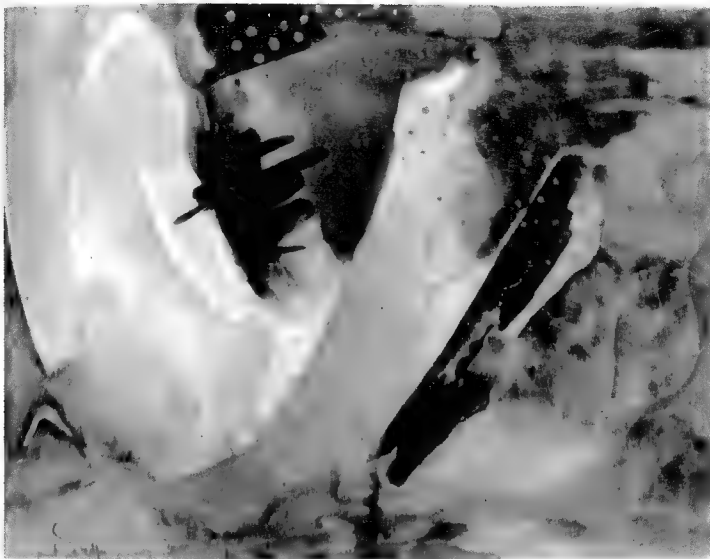
الترعة هائدة وإيادي النسوة
تعبث في أرجاء مفاتها
يفسلن هموم الأمل ويبللن شغاف القلب
والفتيات السمر يجمعهن الليل
يتناوين غسيل المرمر والرمأ
تمتلا الطرقات بضحكات الأمل وأناة العشق
لم يبصرن الوجه الآخر بعد
والطفل الشارد في الأفق الأزرق يحلم بالغد

ترنيمة الموت

رجب محمد عبدالجليل - سوهاج

وَأَنْتَ سِرُّ اللَّهِ فِي الْكَوْنِ الشَّجَى ،
الْوَقْتُ يَحْمِلُ جَنْتِي ؛
الْوَدَاعُ !

الأرضُ تُغْرِبُ ؛
ورِيحُ اللَّهِ حاضِرةٌ كالمرآيا
« Death, be not proud »
فالوقتُ سِرُّكَ ؛



من أعمال الفنان
عبد الوهاب عبد المحسن - كفر الشيخ

للمدائح

العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٣



زكى نجيب محمود عدو الخرافة وداعية التنوير

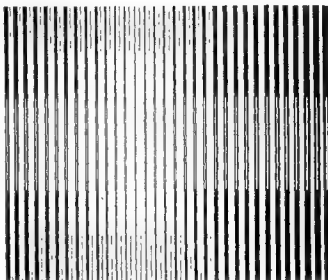
مراد وهبة • لطفى عبد البديع • محمود أمين العالم
أميرة حلمي مطر • صلاح تنصوه • حامد طاهر
حسن طلب • ماهر شفيق نريد • منيرة حلمي
جميل شفيق • عادل السيوى • عمر جمان

المعاصر



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفني نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

التكريم ٧٥٠ نقسا - نشر ٨ روايات قلمية - البحرين ٧٥٠ نقسا - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ١٥٠ دينار - السعودية ٨ ريال - الكويت ٢٢٥
درهما - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٢٠
ريالا - ليبيا ٢٠ دينار - الإمارات ٨ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ نقسا - سوريا ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنوبيا مصريا شاملا البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي .

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص .
ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٢٨٩٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٢ .

الشن : جنيا ولد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تقترن بنشر ما لاتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلة

السنة السادسة عشرة • أكتوبر ١٩٩٣ م • ربيع الآخر ١٤١٤ هـ

هذا العدد

■ القصة :

- ٨٢ رأس صبية نعم عطية
٩٧ شريط الوصايا أحمد الشيخ
١٠٩ العصا السوداء سعد الدين حمن

■ المتابعات :

- ١١١ مهرجان المسرح التجريبي همام عبد الفتاح
١١٨ السينما المصرية إلى أين ؟ فريدة مرعي
محرضات نقاشات المهندسين المعماريين المستشرقين
١٢٧ لكسندر مارسيل برنار ريشار

■ المكتبة :

- العالم الصوري في تراث جديد حسين حمودة ١٢٢
قناديل البحر وأزمة جبل عبد الرحمن أبو عوف ١٤١
الشاعر العربي يهر إلى المستقبل مهدي بلق ١٤٧

■ جولة إبداع :

- ١٥٢ ١٥٢

■ الرسائل :

- أدب البلقان تحت أضواء باريس «باريس»
١٥٤ سوزان سالتونج عاشقة البركان «لويويل»
١٦٠ أحمد مرسى
مسرحية الجرس لفرقة الحكواتي اللبنانية ، لندن ،
١٦٧ صبرى حافظ
معرض خاص لأغني رسام إسباني «مدريد»
١٧٢ لوث جارتياكاسترين
١٧٥ الناصرة والتنمية و الأدب ، أصيلة ، أ. ح. ج.
١٧٨

■ إصدقاء إبداع :

- ١٧٨

■ أسئلة وإجابات

- ٤ أحمد عبد المعطي حجازي

■ زكي نجيب محمود :

- عبد الخرافة وداعية التنوير
وجوه الفيلسوف عادل السبوي ٧
رؤيتي لزكي نجيب محمود مراد وهبة ١١

■ المؤلف الدرامي للفلسفة الوضعية المنطقية

-
١٦ لطفي عبد البديع
مفهوم العقل بين ابن رشد وزكي نجيب محمود
٢٣ محمود أمين العالم
يوم ربحك يا رائد التنوير أميرة حلمي مطر ٣٢
التراث والمعاصرة عند زكي نجيب محمود
٣٦ حامد طاهر

■ الأدب والفن عند زكي نجيب محمود ... صلاح قصوره

- ٤٦ شرق العالم وغربه حمن طلب ٥٢
زكي نجيب محمود ناقد الشعر ماهر شفيق فريد ٥٧
المقالة الأدبية والشخصية زكي نجيب محمود
٧٠ مثيرة حلمي

■ الفنون التشكيلية :

- العرض الخامس لمسرحية الصالون مختار العطار ٩٣
صالون الشباب الفاس للفنون التشكيلية ملزمة بالألوان

■ الشعر :

- الإسكندرية فاروق شرشة ٧٣
يوم للضبط يوم للغفران عبد العزيز مواني ٨٥
الواحد في الواحدة حلمي سالم ١٠٧

أسئلة وإجابات

نحن نريد في هذا المحور الذي خصصناه لزكى نجيب محمود أن نحتفى بالقيم التي كانت سيرته جزءاً من سيرتها في تاريخنا وثقافتنا المعاصرين، قيم العقل، والإبداع، والحرية، والشجاعة، والصراحة، والصدق، والشعور العميق بالمسئولية.

لهذا لن يكون هذا المحور تأبيناً لزكى نجيب محمود، بل هو استمرار في محاورته، وطرح الأسئلة عليه، وامتحان الإجابات التي قدمها لنا وحاول فيها أن تكون كل إجابة مصححة لما سبقها من إجابات. من هنا لم يكف زكى نجيب محمود عن التفكير والكتابة سنتين سنة كاملة، ولم يكف خلال ذلك عن التطور والتحول. ولا عن المواجهة والصراع.

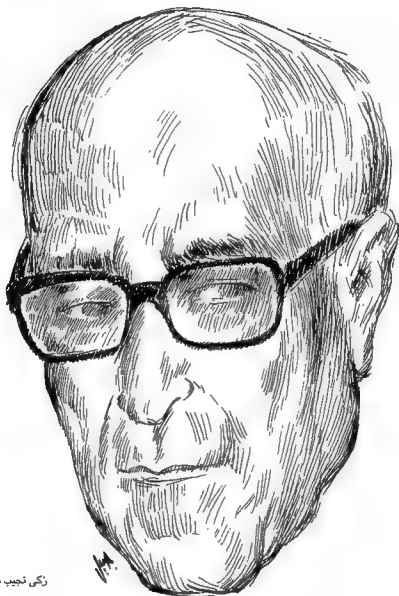
هذا ما نريد أن نقف عنده في هذا المحور لنمتحنه وندعو غيرنا لامتحانه، حتى نتزود منه بالزاد الذي يساعدنا على مواصلة الطريق، واثقين من قدرتنا على التصحيح والإضافة. وهذا هو ما نفهمه من معنى الوفاء.

لقد ضرب لنا المثل في الشجاعة عندما تصدى لمحاربة الخرافة والاستبداد وعبادة الماضي. وسوف نتعلم منه تمجيد العقل، ولهذا سنسأله إن كان قد ظل على هذا الموقف حتى النهاية، أم مال قليلاً أو كثيراً إلى المصالحة؟

هذا هو السؤال الجوهرى الذى يطرحه مراد وهبة فى مقالته التى أمسك فيها بالتحولات الجوهرية فى مذهب زكى نجيب محمود.

ومراد وهبة يميل فى الإجابة التى لم يعلنها بيقين إلى الإحياء بانطباع سلبي عما الت إليه عقلانية زكى نجيب محمود.

على حين يقدم لنا محمود أمين العالم فى مقالة عن مفهوم العقل بين ابن رشد وزكى نجيب محمود تشريحاً مفصلاً لمذهب الرجل وتطوره الذى يجده العالم تطوراً إيجابياً، فالطابع الشكلى الذى غلب على فلسفة زكى نجيب محمود فى البدايات أخذ يتراجع فى النهايات ويحل محله اتجاه عقلانى متفائل مسئول.



زكى نجيب محمود
بريشة الفنان: جميل شفيق

صحيح أن محمود العالم لا يرى شيئاً مشتركاً بين زكى نجيب محمود وابن رشد اللهم إلا الخطر المشترك المتمثل في سيطرة المتعصبين والمتزمتين والظلم بين الدين والسلطة، وهذا ما واجهه ابن رشد بموقف صريح إلى جانب العقلانية، على حين تميز موقف زكى نجيب محمود في البداية بطابع شكلي واضح ومحمود أمين العالم يتفق في هذا مع مراد وهبة، الذي لاحظ أن زكى نجيب محمود لا يذكر ابن رشد في حديثه عن الفلاسفة المسلمين، ويتحدث عن الغزالي بنبرة إجلال وإكبار.

لكن النتيجة التي ينتهي إليها مراد وهبة غير النتيجة التي ينتهي إليها محمود أمين العالم .

ويتفق لطفي عبد البديع مع العالم في الموقف من الوضعية المنطقية، فهما معاً يتشككان في الطابع العقلاني لهذه الفلسفة التي تصدى بها زكى نجيب محمود لمحاربة الخرافة. يتساءل لطفي عبد البديع هل الوضعية المنطقية هي فلسفة العلم، أم هي بالأحرى فلسفة - اللا يقين؟

ويتجاوز لطفي عبد البديع الوضعية المنطقية لي طرح السؤال على الشق الآخر الذي اكتمل به المذهب، وهو الشق المستمد من التراث العربي، فيسأل: هل فهم زكى نجيب محمود هذا التراث؟

هذا السؤال أجاب عنه حامد طاهر بالإيجاب في قراءاته لكتاب زكى نجيب محمود «تجديد الفكر العربي» الذي يعتبره نقطة تحول كبرى شبيهة بتحول الأشعرى من الاعتزال إلى مذهب الذي وفق فيه بين آراء المعتزلة وآراء السنة، وتحول الغزالي من الفلسفة إلى التصوف.

أما صلاح قنصوه فينقلنا إلى مجال آخر من المجالات التي شارك فيها زكى نجيب محمود مشاركة قوية، وهو مجال الأدب والفن. حيث يرى أن « مدرسة النقد الجديد » الأنجلو ساكسونية، هي المدرسة التي كان يؤثرها زكى نجيب محمود على غيرها من مدارس النقد الأدبي، رغم ما يمكن أن نجده في كتاباته من اتجاهات أخرى. ولعل هذا هو ما يؤكد الجانب التطبيقي في نقد الشعر عند زكى نجيب محمود، على نحو ما توضحه مقالة ماهر شفيق فريد.

ويتناول حسن طلب في مقاله آراء زكى نجيب محمود حول الطبائع المختلفة في ثقافات الشرق والغرب، مما عبر عنه خاصة في «الشرق الفنان»، و«شرق من الغرب» . والمعواطف أيضاً مكانها في هذا المحور. وسوف نلمس هذه المعواطف في مقالة أميرة مطر، ومقالة منيرة حلمي، وهي أستاذة علم النفس وشريكة حياة الفكر الراحل.

وإن أنسى التنويه بالصور التي رسمها عادل السيوي، وعمر جهان ، وجميل شفيق لركى نجيب محمود، فهي ليست مجرد رسوم. لكنها وجهات نظر يؤكد بها الفنانون الثلاثة أن زكى نجيب محمود ليس للكتاب فحسب، بل هو للفنانين أيضاً.



وجوه الفيلسوف

عادل السيوي







فى مفتتح الفصل الرابع من كتابه «قصة عقل» (١٩٨٣) أعلن زكى نجيب محمود أنه تبين اتجاها فلسفيا معاصرا ، هو «الوصفية المنطقية» فى ربيع سنة ١٩٤٦ ، عندما أعلن عن محاضرة للفيلسوف الانجليزى ألفرد آيسر بمناسبة تعيينه رئيساً لقسم الفلسفة بجامعة لندن . فراح زكى نجيب محمود يقرأ كتاب آيسر الذى يلخص فيه «الوضعية المنطقية» وعنوانه : «اللغة والصدق والمنطق» (١٩٣٦) . وما إن فرغ من قراءته ، حتى أحس بقوة أنه قد خلق لهذه الوجهة من النظر (٧) .

والوضعية المنطقية حركة فلسفية نشأت فى العشرينيات من هذا القرن فى فيينا ، وكانت تضم مجموعة من علماء الفيزياء والرياضة ، حذف من مجال للفلسفة دراسة الكون والإنسان ، وانصب كل اهتمامها فى مجال التفكير العلمى ، وانتهت من ذلك الاهتمام إلى مبدأ يسمى «مبدأ التحقيق» ، تحدث عنه ألفرد آيسر فى كتابه المذكور سابقاً ، ومفاده أن الجملة الخبرية لا تكون ذات معنى إلا إذا كان لها مقابل فى الخبرة الحسية . فإذا كان لها مقابل كانت صادقة وإلا فهي كاذبة . بيد أن آيسر فى الطبعة الثانية (١٩٤٦) من هذا الكتاب فرق بين فرعين من التحقيق : التحقيق القوى ، والتحقيق الضعيف . التحقيق القوى هو الذى يكون حين تأتى الخبرة الحسية مدعومة لصدق القضية تدعيماً كاملاً ، والتحقيق الضعيف هو الذى يكون حين تأتى الخبرة مدعومة لصدق القضية على وجه الاحتمال . ويخلص آيسر من هذا المبدأ إلى حنف الميتافيزيقا لأن قضاياها تتجاوز الخبرة الحسية .

بينها وبين رجل الشارع ، بل إنهم خنقوها بتراب الشارع . وهنا قال زكى نجيب محمود خاشعاً «وإذا الموعودة سفلت .. باى نذب قتلث ؟»^(٨)

وبدأت الأيام ، ودعانى المسئول عن الصالون الثقافى بدار الأوبرا ، للمشاركة فى حوار مع زكى نجيب محمود . وكان ذلك فى ٤ مارس ١٩٩٣ . وكان سؤالى على النحو الآتى :

دكتور زكى نجيب محمود .. منذ عشر سنوات حررت مقالاً جاء فيه أننى ذبحت الفلسفة وخنقتها بتراب الشارع ، فهل مازلت عند رأيك ؟

وجاء جوابه حاداً مثلما كانت مقالاته : إنكار لآية علاقة بين الفلسفة ورجل الشارع ، وذلك لأن الفلسفة ، فى رأيه ، وظيفتها ضبط معانى الألفاظ ، وتحليل القضايا العلمية ، ورجل الشارع أبعد مايكون عن هذا وذلك . ثم أردف قائلاً : «وما ضايقتنى أنك دعوت «بائع بطاطا» لحضور هذا المؤتمر» . وحاصل الأمر أننى لم أدرع هذا البائع ، وإنما الذى دعاه صحفى . وكانت حجة هذا الصحفى أن عنوان المؤتمر مكون من عنصرين : الفلاسفة ورجل الشارع . الفلاسفة حاضرون ورجل الشارع غائب . وكان لابد من دعوته ليستقيم الوضع .

خلاصة نقد زكى نجيب محمود أن رجل الشارع جاهل ومتعصب ، وأنه مهيب لنبيع الفلاسفة إذا توهم أنهم خارجون على الدين . فهل واجه زكى نجيب محمود أمراً من هذا القبيل؟ جواب هذا السؤال كامن فى نشأة الفكر الفلسفى عنده .

إلى حسه وعقله ، وإن ثقافة الشرق الأوسط قد جمعت الوقيتين جنباً إلى جنب ، فنرى الدين والعلم متجاورين ، بل ترى الدين نفسه يناقش بمنطق العلم فتندمج النظرتان في موضوع واحد^(٣) . وهو يدل على صدق نظرتي إلى ثقافة الشرق الأوسط بالفلسفة الإسلامية فالمشكلات المعروضة للبحث ، في هذه الفلسفة ، هي مشكلات دينية ، لكن طريقة معالجتها طريقة عقلية منطقية . فالمعزلة من فرق المتكلمين تصطنع منهج العقل ، وكذلك للفلاسفة المسلمين . أما الصوفية فالذوق عندهم هو الطريق إلى إدراك الحقيقة . والملفت للانتباه هنا ، أن زكي نجيب محمود لا يذكر ابن رشد في حديثه عن الفلاسفة المسلمين ، ويذكر الغزالي في حديثه عن الصوفية ببررة إجلال وإكبار عندما يرد ما قاله المسلمون عنه : «لو كان بعد النبي محمد نبي لكان الغزالي ذلك النبي»^(٤) . ومن الشائع والمعروف ذلك الصراع بين ابن رشد والغزالي . فالغزالي في كتابه «تهافت الفلاسفة» يكرر الفلاسفة . يقول في الخاتمة :

«فإن قال قائل : قد فصلتم مذاهب هؤلاء (يقصد الفلاسفة) ، افتقروا القول بتكفيرهم ، ووجب القتل لمن يعتقد اعتقادهم ؟؟

قلنا : تكفيرهم ، لأبد منه^(٥)

وسكت الغزالي عن التعليق على «وجوب القتل» ، وهذا السكوت لا يعني نفى القتل لأنه لو كان يعنيه لما سكت . مسألة القتل إذن لا تفتت عند حد «وجل الشوارع» على نحو ما يتصور زكي نجيب محمود بل تتجاوز به إلى حد «النخبة» .

وفي عام ١٩٥٣ أصدر زكي نجيب محمود كتاباً بعنوان «خرافة الميتافيزيقا» يأخذ فيه بمبدأ التحقيق ، ويخلص منه إلى النتيجة نفسها ، التي انتهى إليها إير . يقول : «إن الكائنات الميتافيزيقية أدخل في باب الخرافة منها في باب الواقع الذي يستند إليه التفكير العلمي» . ومن أجل ذلك أحدث هذا الكتاب ضجة مدوية عقب ظهوره ، وأتهم بأنه خارج على الدين . وبعد عشر سنوات ، أصدر طبعة ثانية لهذا الكتاب ، مع تغيير في العنوان فجعله «موقف من الميتافيزيقا» . ومع مقدمة يذكر فيها أنه خارج على الدين ، ويتهم ناقديه بأنهم خلطوا بين الفلسفة والدين ، فحملوا كلامه الموجه إلى الفلسفة على أنه موجه إلى عقائد الدين . ومع ذلك فإن زكي نجيب محمود ترك النص . الوارد في الطبعة الأولى بلا تعديل ، ليكون بمثابة وثيقة تشهد على فكر المؤلف ، وطريقة تعبيره عن ذلك الفكر في مرحلة مبكرة نسبياً من مراحل عمره .

فهل معنى ذلك أن زكي نجيب محمود يقول : وداعاً للوضعية المنطقية ؟

وبعد صدور كتابه «خرافة الميتافيزيقا» بسبع سنوات ، نشر في عام ١٩٦٠ كتاباً بعنوان «الشرق الغفان» جاء فيه أن ثمة طريقين لإدراك الحقيقة ، وهما : الحس ، والعقل المنطقي . الحس من اختصاص الشرق الأقصى ، والعقل المنطقي من اختصاص الغرب ، والشرق الأوسط من اختصاصه الجمع بين الطريقين . يقول في خاتمة كتابه : «إن الشرق الأقصى قد وقف إزاء الكون وقفة الفنان الذي يستند إلى حسه ، وإن الغرب قد وقف إزاءه وقفة العالم الذي يرتكن

العربية فشارت في هذه المزاوجة مشاركة عجيبة ، فهي حين تزخرف نفسها ، وتقبل بدنها ، يخيل إليك أنها ليست لغة لأهل هذه الأرض ، إنما هي أقرب إلى ملكوت السماء وألني ، فإذا شأنت أن تمشي مع الناس في أسواق التجارة ، ويأوين الحكم ، والسياسة ، استقامت وكأنها قد باتت لغة أخرى ^(٨) . ولزم من ذلك رفض زكي نجيب محمود للعلمانية . يقول في حديث نشرته الأهرام سنة ١٩٨٥ « إن الذين يقولون إن العلمانية خطر على الإسلام فاتهم أنهم ، في كل ما ذكره ، إنما يتكلمون عن ديانات أخرى غير الإسلام . وأنا أطلبهم بأن يتكروا لي مثلاً واحداً ليوم واحد مر في التاريخ الإسلامي كله على شعب مسلم ، قد تم فيه الفصل بين الدين والدولة ، بالصورة التي يذكرونها ... هذا شيء لم يحدث مرة واحدة في تاريخ المسلمين .

لماذا ؟ لأنه شيء غير وارد ، لا في عقولهم ، ولا في قلوبهم ، إنما قد ورد عند آخرين فما الذي يشغلنا به .

« وأنا أطلب منهم أن يصوروا لي كيف يمكن لمسلم يحياً دينه الإسلامي ، ثم يفصل بين الدين والدولة بالصورة التي يتخيلونها ، وذلك لأن للإسلام طبيعته الخاصة به ، فهو طريقة حياة ، فوق أنه دين ، بالعنى المفهوم عند أصحاب الديانات الأخرى » .

وإذا كانت الإصولية الإسلامية نافية للعلمانية وإذا كان فكر زكي نجيب محمود نافياً للعلمانية فهل ثمة تماثل ؟

وإذا لم يكن ثمة تماثل فما هو اللا تماثل ؟ هل هو في مفهوم « العقل » . ولكن ما هو مفهوم العقل عند زكي نجيب محمود ؟ .

وفي عام ١٩٧١ أصدر زكي نجيب محمود كتاباً بعنوان « تجديد الفكر العربي » يحاول فيه الإجابة عن سؤال فرض نفسه عليه ، خلال أعوام الستينيات من هذا القرن : وهو الذي يسأل عن « طريق » للفكر العربي المعاصر ، يضمن له أن يكون عربياً حقاً ، ومعاصراً حقاً ، وجوابه هو على النحو الآتي : أن يكون ذلك باتخاذ الوقفة نفسها التي وقفها سلفه ، لينظر إلى الأمور بالعين نفسها ، ألا وهي عين « العقل » ومنطقة بون الحاجة إلى إعادة المشكلات القديمة بذاتها ، ولا إلى الاكتفاء بالتراث القديم لذاته .

لكن ما هو هذا العقل ؟

إنه طريق الاستدلال المنطقي السليم ، على نحو ما رسمه أرسطو في كتابه المسمى **بالأورجانون** ، وعلى نحو ما رسمه الفيلسوف العربي والملقب بالعلم الثاني ، ويعني به **الفارابي** ، نقلاً عن أرسطو . ولو لم يرسم أرسطو طريق العقل لرسمه العرب لأن **وقفة العربي من الأمور طابعها العقل** ، على نحو ما يرى زكي نجيب محمود ^(٩) . ومع ذلك فإنه يرى أن العقل لا ينفرد وحده بمجال المعرفة الإنسانية بل يلزمه الوجدان . وهذا ما يميز الثقافة العربية عن الثقافتين الأخرين ، وهما : ثقافة الشرق الأقصى التي تغلب عليها ثقافة الوجدان ، وثقافة أوروبا التي تغلب عليها ثقافة العقل . وهذه الرؤية التي وردت في « **النشوق الفنان** » يردها زكي نجيب محمود في « **تجديد الفكر العربي** » ^(٧) . ويخلص من هذه المزاوجة الثقافية بين : العقل ، والوجدان ، إلى المزاوجة بين : مملكة السماء ، ومملكة الأرض ، بين مملكة الله ، ومملكة قيصر . وجاءت اللغة

يعرف زكي نجيب محمود العقل بأنه يعالج الواقع كما يقع . أما الذي يحلم بالواقع « المرحج » ، قبل وقوعه ، فهو لا يستعين بالعقل » (١١)

والسؤال هو :

- أين يقف زكي نجيب محمود ؟

- إن منطق المذهب اقصى من مقاصد صاحب المذهب .

منطق مذهبه يفضى به إلى الاقتراب من الأصولية الإسلامية ، ومقصده على الضد من ذلك .

هل هذه الرؤية تفسر لنا « تغريدة البجع » في كتابه الأخير « حصاد السنين » . يقول : « يقال عن البجعة أنها إذا ما بنت من ختام حياتها سمعت لها أنات منغومة تطرب أذان البشر ، ولا يمنع طربها أن تكون تلك الأناث صادرة - على الأرجح - من ألم يكويها » (١٢) !!

إن الأصولية الإسلامية تأخذ بحرفية النص الديني ، فتغنى التناويل عن العقل . وهي لهذا تقف ضد ابن رشد صاحب مقولة « التاويل » في إطار سلطان العقل . والمفارقة هنا أن زكي نجيب محمود يضعف من شأن التاويل عند ابن رشد . يقول « إن ابن رشد يريد أن يضيق حدود التاويل بحيث لا تلجأ إليه إلا فيما لا حيلة لنا أمامه إلا أن نؤول ظاهر الشريعة فيه ، وحتى في هذه الحالات الضرورية ، سنجد في ظاهر الشريعة في مواضع أخرى ، ما يؤيد تاويلنا ذلك » (٩) . بل إن زكي نجيب محمود يستخف بمقولة التاويل ، ففي مقال له بعنوان « عندما يحلم العقلاء » يتحدث في بدايته عن مسورة للمصور الأسباني « جويا » عنوانها « أحلام العقل » أو « رؤى العقل » . يقول : « ذهب المؤولون من نقاد الفن في تفسير الصورة مذهب شتى . وليس ثمة مبرر لهذه التاويلات ؟ لأن الفنان أشار إلى مراده بعبارة كتبها على جانب الصورة » (١٠) . ومن هنا

الهوامش :

- (١) جريدة الأهرام : ٢٣ / ١ / ١٩٨٤ .
- (٢) زكي نجيب محفوظ ، قصة عقل ، دار الشروق ، ١٩٨٣ .
- (٣) زكي نجيب محمود ، الشرق العنان ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإقليم الجنوبي ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٨ .
- (٤) نفس المرجع ، ص ١٠٤ ، ٩٠٥ .
- (٥) الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، دار المعارف ، ١٩٨٧ ، ط ٧ ، ص ٣٠٧ .
- (٦) زكي نجيب محمود : تجديد الفكر العربي ، دار الشروق ، ١٩٧١ ، ص ٣١٢ .
- (٧) نفس المرجع ، ص ٣٢٠ .
- (٨) نفس المرجع ، ص ٣٢١ .
- (٩) زكي نجيب محمود ، ابن رشد في تيار الفكر العربي ، من كتاب « مهرجان ابن رشد » ، الجزائر ، ١٩٧٨ ، ص ٦ .
- (١٠) زكي نجيب محمود ، ثقافتنا في مواجهة العصر ، دار الشروق ، ١٩٧٦ ، ص ٢٤١ ، ٢٤٢ .
- (١١) نفس المرجع ، ص ٢٤٢ .
- (١٢) زكي نجيب محمود ، حصاد السنين ، دار الشروق ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠ .



الموقف الدرامى لفلسفة الوضعية المنطقية

الدينى فى الإسلام»، وفى قوله: «صعد محمد النبى
العربى إلى السموات العلا ثم رجع إلى الأرض:
قسماً بربى لو بلغت هذا المقام لما عتت أبداً»، وفى
عبارة قالها - فيما يحكى إقبال - «أى مسلم عظيم
وشاعر هو عبدالقدوس الجنجوهى، ثم يقول إقبال :
«من العسير أن نجد فى الأدب الصوفى كله ما
يفصح فى عبارة واحدة عن مثل هذا الإدراك
العميق للفرق السيكلوجى بين نمطين مختلفين
من أنماط الوعى: أحدهما النمط الذى تتميز به
حالة النبوة، والآخر ما تتميز به حالة التصوف».

ففى هذه الحالة الثانية - حالة التصوف - ترى
التصوف، إذا ما بلغ شهود الحق، تمنى ألا يعود إلى
دنيا الناس، وحتى إذا هو عاد - كما لابد أن يعود -
جاءت عولته غير ذات نفع كبير للناس ؛ لأنه سينحصر
فى ذات نفسه منتشياً بما قد شهد، ولا عليه بعد ذلك أن

فلسفة زكى نجيب محمود ربما تدعو إلى الحيرة ،
فهو ، وإن كان يُحدّ بالفلسفة الوضعية المنطقية خاض فى
أفاق شتى وتناثرت فى كتاباته مسائل متباينة لا تخطئها
العين من الماركسية إلى تيارات الفكر والأدب فى مصر ،
إلى يمين الفكر ويساره .

ربما تكلم بلغة غير لفته ، ومشى فى أرض غير
أرضه ، كما نراه فى «من هو المثلث اللورى» ، حيث
يصعد بنا إلى السموات العلا وسدرة المنتهى ، على
أجنحة قولين مختلفين : أحدهما حديث الرسول صلى
الله عليه وسلم وقف عليه فى ترجمان الأشواق لديوان
ابن عربى ، يقول فيه : «ما ابتلى أحد من الأنبياء
بمثل ما ابتليت» مشيراً بذلك إلى رجوعه من حالة
الرؤية - رؤية الحق - إلى دنيا الناس، ليخاطب فيهم من
ضلع ليهديه سواء السبيل. والثانى عبارة يستهل بها
محمد إقبال الفصل الخامس من كتابه «تجديد الفكر

اللا يقين، أو أن من شاستها بالضرورة هذا الموقف الدرامي الذي لم يسلم منه أحد من أقطابها وبعاتها، ومنهم زكي نجيب محمود؟
هذا ما نقوله بالبيان.

فالفوضعية المنطقية، وهي إحدى الفلسفات الكبرى في عصرنا الحاضر، لم يكن يورثها ما أرق الفكر الوجودي ولازمه من إبهام، بل انطلقت وكأنها النتيجة التي لا بد منها للخصومة السافرة لكل الفلسفات، التي تتوخى «الغنى والتأمل».

وقد كان يرجى لهذه الفلسفة أن تعد الفلاسفة المعاصرين بالأدوات العقلية، التي كان يتمناها، ويحلم بها غير قليل من كبار الفلاسفة في الماضي، أدوات تكون من البقية والصرامة، بحيث يتأتى لهم معها القيام في مجال الفلسفة بعمل مناطه التنازع، والتعاون، لا التناذب والخصام.

وخيل للقوم أن هذا الحلم القديم، حلم التفكير الدقيق والتعاون الخصب قد تحقق، ولكن ما هو إلا زمن يسير حتى تبين لهم أن ما كانوا يرجونه بعيد المنال، فهم وإن كانوا لم يكفوا عن مناجزة الفكر النظري لم يتفقوا قط على طريقة هذه المناجزة، والتأني إليها، بل اختلفوا اختلافاً شديداً.

اختلفوا على صورة الأدوات التي صاغوها، وعلى طبيعة ما يعاطونها بها من أشياء.

وكانت المعركة الطويلة حول المغزى ومبدأ التحقيق خير شاهد، على المصير الذي كان ينتظر أولئك الذين

تتغير أوضاع الحياة من حوله أو لا تتغير. وأما في حالة النبوة فالأمر على خلاف ذلك لأن مشاهدة الحق يتلوها رجوع إلى الناس في دنياهم، لا ليقف النبي مما يجري حوله موقفاً سلبياً غير مكتوث، بل ليغامر فيه ويغيره تغييراً الذي يخلصه من أوجه الفساد.

فمغزى القليلين التفرقة بين رجلين: رجل يرى الحق فتكفيه رؤيته، ورجل يرى الحق فلا يستريح له جنب حتى يغير الحياة من حوله. وهذا هو **المثقف الثوري**.

فمن لغة التصوف ينتقل زكي نجيب محمود إلى لغة الماركسية، وإلا فماذا عسى أن يكون المثقف الثوري؟

وأخيراً إلى لغة الفلسفة وأعلامها حيث نلتقى بسقراط وأفلاطون، وكلاهما ثوري على طريقته.

ثم إلى لغة الإصلاح في العصر الحديث، على لسان جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده.

ومن كل ذلك يستظهر في هذه المعرفة لغة الفينومينولوجيا وما تقتضيه من الوعي بشيء معين، ومثل ذلك يقال في أكثر فصول الكتاب «في حياتنا العقلية، وكأنه يريد أن يدفع عن نفسه تهمة الانعزالية التي وُسمت بها **الوضعية المنطقية** على لسان أصحابها، دون أن يحمل ذلك عليهم أحد بتفسير أو تأويل.

الم يقل فنجشتين: «العالم هو عالمي إناء، وكارتاب الم يصف **الوضعية المنطقية** بأنها إنعزالية منهجية؟

فهل كان ذلك، لأن ما تعول عليه من مبدأ التحقيق لا يمدنا باليقين، ومن ثم تكون **الوضعية المنطقية** فلسفة

ارادوا ان يستوتقوا، قبل التفكير من انهم لم يكونوا إلا مجرد حاملين.

لقد كان الوضعيون المنطقيون من اشد الناس عداوة للميتافيزيقا، ولكن لما كان كل لفظ يمكن ان يستحيل مع مضي الزمن إلى ميتافيزيقي، لم يلبثوا ان صاروا في موقف لا يحسدون عليه، كل منهم يتهم صاحبه بأنه سقط في حُبال الميتافيزيقيين.

ثم بلغت الريبة بهم حداً كان الواحد منهم يأنف ان يوصف بأنه وضعي منطقي، فمنهم من اثار ان يوصف «بالتجريبية المنطقية»، ومنهم من انتسب إلى «التجريبية العلمية»، وطائفة اتخذت لنفسها شعاراً ينهى بأن صاحبه إنسان جاد شريف، وليس مجرد كائن همه الإثارة.

ومع ذلك كله يجوز ان يقال : إنه أمكن بلوغ شيء من التكامل الفلسفي، عن طريق ما أطلق عليه «الحركة التحليلية» أو بعبارة أدق «التحليل».

ومنذ ظهور الكتابات الأولى لمور وپتراند رسل، تلقى كثير من الفلاسفة هذه المحاولة لتجديد الفلسفة بحماسة شديدة، وإن كانت وحدة الحركة قد اقتصرت على الحملة التي لا هوادة فيها على الميتافيزيقيين المتحجرين، ويجدون في ذلك لتهم.

أما مضمون «التحليل الفلسفي» وأهدافه فقد تباین بقدر تباین المحللين، ولم يشتد الجدل حول شيء مثلاً اشتد حول مغزى لفظ التحليل ودلالاته، لأنه يمكن أن يتناول الرموز، أو المعاني، أو المدلولات، أو اللغة اليومية.

وليس الشأن في كل مجال من هذه المجالات مجرد تخصيص للعمليات التحليلية، بل هو أيضاً طريقة معينة لتصور مهمة الفلسفة التحليلية على وجه التحديد، وإن كان قد صرح أن المحللين من مور إلى استرومسون يوحون بشيء من القرابة تميزهم عن غيرهم من أبناء المدارس الأخرى.

وكان القوم كانوا بصيحت يستجيبون لنداء (مفتوبوليس) شيطان فاليري وغوايته، بأن يتفقا اتفاقاً من الحسن ، بحيث يهيئ لهم الاختلاف

ويظهر في ثنايا كلام زكي نجيب محمود شيء من الحدة، وهو يقول في صدد التجريبية العلمية، وقد كانت مثار خلاف شديد: «كل ما أكتبه في سبيل التجريبية العلمية إنما يقصد به مجال واحد من مجالات القول - وهي كثيرة - وأعني به مجال العلم بمعناه الطبيعي التجريبي ، ولم يقل أحد بأن اللغة لم تخلق إلا لهذا المجال العلمي وحده، فهناك مجالات الشعر والنثر الأدبي وشتى صنوف التعبير الوجداني على اختلافها، بل ومجال السحر والخرافة وإساطير الأولين، نعم هناك هذه المجالات كلها، وبديهي أننا إذ نشترط شروطاً خاصة للعبارة العلمية كي تكون مقبولة على أسس منطقية، تجعل لها معنى قابلاً للتحقيق بحيث يمكن الحكم عليها بالصواب أو بالخطأ. لم تكن نريد أن نطيق تلك الشروط على قصيدة الشعر أو على قصة بناها الخيال، فكل صنف من صنوف القول الأخرى - التي ليست من صنف التفكير العلمي - معياره الخاص به، وهي

والمذاهب والآراء والملل والنحل، ويكتظ بالعلماء والساسة والفقهاء والصوفية وكل من يخطر على البال ممن لهم فى التراث نصيب.

وكل ذلك يحتاج إلى عدة وزاد من الكتب والأسفار ككتب التاريخ والتراجم والطبقات والمعاجم وأمهات الكتب فى اللغة والأدب والعلوم العقلية والنقلية ، ولا أظن أن المؤلف قد وقف على شىء من ذلك، لأن الكتاب يخلو من كل ذلك، إلا ما كان من شذرات يسيرة، وتنف مبعثرة هنا وهناك.

ولذلك كان الكتاب فقيراً فى مادته شاحباً فى صورته وهيبته لا يوحى بثقة القارئ فيما يقرأ ولا بتاصيل ما يساق فيه.

ثم ما معنى أن يدير المؤلف الكتاب على آية النور وقد عدل فى ذلك على تأويل الغزالي: «المشكاة والمصباح والزجاجة» - على حد قوله - درجات تتصاعد، وتزداد كشفاً ونفاذاً.

فلأخذ هذه المراحل ليرى من خلالها خمسة قرون من تاريخ الفكر فى المشرق العربى من القرن السابع الميلادى، إلى بداية القرن الثانى عشر (كذا بالتاريخ الميلادى يؤرخ به لأجيال الصحابة والتابعين وتابعى التابعين ومن الأهم، كأنهم ولدوا فى غير بلاد الإسلام، وكان من يطالعون أخبارهم من الفرنسيين أو الألمان وكأنه لا يوجد شىء اسمه التاريخ الهجرى).

وهل يكفى لتعليل ذلك أن يقال: إن القرن السابع رأى الأمور فى رؤية المشكاة والشام من رآها رؤية المصباح

معابير تختلف كل الاختلاف عن معيار المنطق العقلى الذى تضبط فيه مناهج القول فى دنيا العلوم.

ويظهر شىء مما قدمناه من تباين فكر زكى نجيب محمود فى كتابه: «المعقول واللامعقول» فى تراثنا الفكرى.

وهو كتاب أراد به أن يقف مع الأسلاف - كما قال - فى نظراتهم العقلية، وفى شطحاتهم اللاعقلية قال:

«فاقف منهم عند لقطات القطع من حياتهم الثقافية لأرى من أى نوع كانت مشكلاتهم الفكرية وكيف التمسوا لها الحلول، لكنى إذ فعلت ذلك لم أحاول أن أعاصرهم واتقمص أرواحهم لأرى بعينونهم وأحس بقلوبهم، بل أثرت لنفسى أن احتفظ بعصرى وثقافتى، ثم أستمع إليهم كأننى الزائر جلس صامتاً لينصت إلى ما يدور حوله من نقاش، ثم يدلى بعد ذلك لنفسه ومعاصريه برأى يقلل به هذا ويرفض ذلك» .

هذا ما ذكره، ولكنه لم يستطع أن يبلغ منه ما يريد، لأن الكتاب يضم أشياء متفرقة، وكأنه جمعها كيفما اتفق، دون تحقيق أو استقصاء، وقد شعر بذلك فى مستهل الفصل الأول من الكتاب، حيث راح يصور الأمر على أنه خريطة تتضح فيها المعالم، وهو كلام لا يقطع ولا يشفى الغليل، فالأمر ليس جبلاً هنا، أو نهراً هناك، وأو كان كذلك لكان الخطب، ولكنه تراث طويل عريض يمتد فى الزمان، كما يمتد فى المكان، ويجمع بالأجناس والفرق

والناسع والعاشر رآها في رؤية الزجاجاة التي كانت
كانها الكوكب الحدي، ثم رآها في القرن الحادي عشر
رؤية الشجرة المباركة.

هل هذا إلا تحكم؟ ولم لا يكون العكس ويكون مما
يشفع لذلك ما جاء في الأثر خير القرون قرني ثم الذين
يلونهم ثم الذين يلونهم.

وشر من ذلك، جمع هذا التراث كله تحت عنوان
المعقول واللا معقول، وهو تقابل ليس له تاريخ ولا
نسب في الثقافة العربية، فالذي يذكر فيها **المعقول**
والمنقول أخذ من **العقل والنقل**، ومنهما تؤخذ الأدلة
العقلية والأدلة الشرعية.

والمعقول والمنقول أصل كبير من أصول الفكر
الإسلامي، وتفرع عنه سائر القضايا في علم الكلام
والفلسفة، وغيرهما من العلوم العقلية والنقلية. وقد كان
الافتقار إلى هذا الأصل من موانع الخلل في الكتاب،
وضعف مآنته، واضطراب نسقه.

أما التقابل بين **المعقول واللا معقول** فمشتق من أزمة
المعقول في الفكر الأوروبي، وتشول إلى القرن الثامن
عشر، حيث أخذ العقل مأخذ الأدلة التي يستطيع
الإنسان بها أن يبعد الظلمات التي تحيط به، ظلمات
الكهوت والكثيسة، وكان سلطان العقل يقابل هذا
السلطان .

ومن هذا الطريق الذي وقع فيه التنازع بين التصورين
أفضت المعقولية إلى شاطيء الوضعية، لتتمس عندها
النجاة، وهي تأخذ تنازع قضايها .

فأين هذا من ذاك؟

وكيف لا يتصدى المؤلف حين تعرض قضية كلامية
كالذات والصفات لموقف المعتزلة وأهل السنة، وبيان الحق
في ذلك.

لقد استعرض المؤلف كثيراً من القضايا في ثنايا
الكتاب، ومر عليها مروراً عابراً، دون أن يوفيقها حقها من
البحث، ويتسائل بعدئذ: ما هو حظ المعاصرين من
قضايا الأسلاف، ومشكلات الأسلاف، وقد وعد المؤلف
القراء ببسطه وتبينه في مقدمة الكتاب؟ .

ويطول بنا القول لو تتبعنا ما يعن لنا من مأخذ، ولكن
حسبنا أن نشير إلى بعضها مما لا يمكن أن يقال فيه إن
المؤلف خرج بها إلى أفق جديد تقرأ فيه معاني التاريخ .

وأعجب شيء تلك الصفحات الطوال التي خص بها
المؤلف **الخوارج** في الفصل الأول وعنوانه: «**مصباح
العقل في مشكاة التجربة**» .

ولم أكد أصدق عيني وأنا أقرأ ما ذكره من أن موقف
الخوارج، بعد صفين، هو في أساسه موقف **جون
لوك** في عزل الحاكم، إذا ضل سواء السبيل، وفي أن
يختار الناس من شاعوا من أبناء الأمة ممن يرونه جديراً
بالثقة، لولا أن **الخوارج** قد أساموا إلى هذا المبدأ
السياسي العظيم، الذي حدث لمثله في أوروبا أن أقام
ثورتين كبيرتين، مازالت أوروبا تعيش في ظلالهما إلى حد
كبير، وهما **الثورة الأمريكية**، و**الثورة الفرنسية**،
وكلتاهما في القرن الثامن عشر .

هل كان المؤلف يعلم من هم هؤلاء الذين يجعل منهم،
أويريد أن يجعل منهم، مشرعين للحياة العربية؟

عليها هذه الأسماء هي نفسها الذات الإلهية وليست شيئاً سواها .

والمسألة ليست في حاجة إلى ما يتو ذلك من بيان كيف حل أبو الهذيل وغيره من المعتزلة الإشكال ، إشكال الذات والصفات ، وهل هما شيء واحد أو شيئين ؟ فكان أبو الهذيل ، ومن ذهب مذهبه ، يقول : إن الله عالم بعلم وعلمه ذاته وقادر بقدره وقدرته ذاته ، وهكذا قل في سائر الصفات .

ومن الخطأ كما يؤم بذلك كلام المؤلف أن يكون المعتزلة هم الذين حلوا الإشكال على طريقته بل المعتزلة هم الذين خلقوا الإشكال ، حين خاضوا في آيات الصفات الإلهية التي ورد فيها ذكر الوجه واليد وغيرهما مما فيه معنى الجارحة ، وتناولوا بالتأويل الذي افضى إلى التعطيل ، وكان ذلك من دواعي الأزمة التي أثاروها في القرن الثالث الهجري ، ومن مظاهر تحكيم المقولات العقلية في النصوص .

وقد كان معنى هذه النصوص مفهوماً عند القوم الذين نزل القرآن بلغتهم ، ولم يستفد أحد من المؤمنين عن معناها ، كما ذكر ابن القيم ، ولاخاف على نفسه توهم التشبيه ولا احتاج إلى شرح وتبنيه ، وكذلك الكفار ، لو كانت عندهم لاتعلق إلا في الجارحة ، لتعلقوا بها في دعوى التناقض واحتجوا بها على الرسول صلى الله عليه وسلم ، وإقالوا له زعمت أن الله تعالى ليس كمثله شيء ، ثم تخبر أن له يداً كأيدينا ، وعينا كأيدينا ، ولما لم ينقل ذلك عن مؤمن ولا كافر ، علم أن

هم جماعة من الأجلال الحمقى تنزید كتب التاريخ والادب في أخبارهم ، لغرابتها ، وخروجها من المؤلف ، وأسلافهم ، كما ذكر ابن حزم ، كانوا أعراباً أجلاً ، قرأوا القرآن قبل أن يتفقهوا في السنن الثابتة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ولم يكن فيهم أحد من الفقهاء ، لأن أصحاب ابن مسعود ، ولا أصحاب عمر ، ولا أصحاب علي ، ولهذا تجدهم يكفر بعضهم بعضاً عند أول نازلة تنزل بهم من دقائق الفتن صغارها ، ويظهر ضعف القوم ، وقوة جهلهم ، وكان على رأسهم عبد الله ابن راسب الباهلي ، وهو أعرابي بوال على عقبه ، لا سابقة له ، ولا صحبة ، ولا فقه .

أفيقال في هؤلاء مثل ذلك ، وهم عنوان الجهل ومن أسباب الهلاک الذي حاق بالعالم الإسلامي ، ويساق الكلام في الصحابة مساق التجريح ؟ وهل أصابنا ما أصابنا إلا من أمثالهم من الأشرار ؟

وما يقال في الضوارج يقال شيء قريب منه في المعتزلة ، فكلهم عنهم يُعزَّره التحقيق ، حيث يشير إلى مسألة ذات الله وصفاته في ثانياً كلامه عن شيخ المعتزلة أبي الهذيل العلاف حيث يقول : فكان السائد فيمن يؤثرون الوقوف عند حرفية النص أنه مادام هناك أسماء فلا بد أن يكون لها مسميات ، فإذا وردت أسماء مثل علم وقدره ، وغيرهما من أسماء الله الحسنی المعروفة ، فلا بد أن يكون هناك كيانات معين أطلق عليه اسم العلم وكيان معين آخر أطلق عليه اسم القدرة وهلم جرا ، ولا يغير من هذا الموقف شيئاً أن تكون هذه الكيانات التي أطلق

الامر كان فيها عندهم جلياً لاخفياً ، وانها صفة ، سُميت الجارحة بها مجازاً ، ثم استمر المجاز فيها حتى نسيت الحقيقة .

فالشبهة إنما دخلت على المعتزلة لما احتكموا إلى الماهيات وكليات الأجناس ، والأنواع ، فكان نفى ماينفونه من الصفات ، لظنهم أنها تستلزم التجسيم من حيث إن إمكان صفات الأجسام مبني على تماثل الأجسام ، ولكن إذا كان مما ينافي التنزيه ، على ما ادعوه ، أن يحمل عليه عز وجل ما فيه مظنة التشبه بالخلقوتين ، فإن مما ينافيه أيضاً إسفال صفاته فيما هو اعم من معاني المعقولات ، ثم تسميته ، بغير أسمائه ، ووصفه بغير صفاته .

ونعجب كيف فات المؤلف ، وهو يتناول كتاب الخصائص لابن جني أن يعرض لهذه المسألة ، وهي كما يقول القدماء من أمهات المسائل ، ويتعلق بأشياء ثانوية .

فابن جني لم يخرج من جلده الاعتزالي ، فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز ، وتابع في ذلك شيخه أبا علي الفارسي ، فمن المجاز عند ابن جني عامة الأفعال: نحو قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر ، لأن الفعل يناد منه معنى الجنسية .

ويعد فهل هذا معقول أو غير معقول ؟

وهل يكون هذا معقولاً وكلام ابن عربي وغيره من المتصوفة في أسرار الكلمات والحروف غير معقول ؟

الإشكال الذي لم يحله زكي نجيب محمود هو أين ينتهي المعقول ؟ وأين يبدأ اللامعقول ؟ وبعبارة أخرى : ماهو العقل ؟ وماهو اللاعقل ؟ .

وإذا تساطنا : أين يقع الشعر ، كان جواب أبي تمام :

ولو كان يفنى الشعر افتناه ماقرت

حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوب العقول إذا اندثنت

سحائب منه اعقبت بسحائب

وهو القائل بعد ذلك في القصيدة ذاتها :

تكاد عطايها يجرن جنونها

إذا لم يؤودها بنعمة طالب

وقد يقول الفيلسوف التجريبي مع القائلين : إنه مثل وضع للمبالغة ، ولكننا نقول : إنه يدخل عند أبي تمام في حيز المعقول .



مفهوم العقل

بسين ابن رشد وزكى نجيب محمود

كتابات ، وكنت أرى دائما بين فيلسوف قبطية وفيلسوف مصر قرابة فكرية هي امتداد ، بغير شك ، لتراثهما العربي المشترك رغم ما بينهما من خلاف واختلاف ، ولهذا وجدتني أأمل قضية أعرف أنها الهم الأكبر لكلا الفيلسوفين ، هي : **قضية العقل** ، محاولا تحديد ما بينهما من معالم الاتفاق والاختلاف حولها ، مساهما بهذا في التعبير عن التقدير العميق للدكتور زكى نجيب محمود ، وفي التأكيد على تواجده التاريخي في تراثنا الفكرى المتصل الذى لن تتوقف إضافاته المبدعة .

فى تقديرى أن السياق ، أو الهم الفكرى والاجتماعى الذى عاش فيه كل من ابن رشد وزكى نجيب محمود كان متقاربا ، برغم اختلاف الظروف التاريخية والبيئة الاجتماعية والثقافية السائدة فى حياتيهما ، ولعل هذا هو ما دفعهما إلى اختيار « **العقل** » موضوعا جوهريا لفلسفتيهما ، وإن اختلف بينهما منهج التناول .

ليس هناك تقدير لمفكر غاب عنا ، فى مثل القامة المهيبه للدكتور زكى نجيب محمود ، أكرم من أن نعكف على تأمل مسيرته الفكرية ، وأن نسعى لتقييمها تقييما عقلانيا نقديا ، ووضعها فى إطارها الصحيح من تراثنا الثقافى ، فضلا عن العمل على إشاعتها ، وتفجير الجوار حولها من أجل مواصلة تطويرها ، بل ومحاولة تجاوزها كذلك . إن هذا يرتفع بنا عن سرانقات العزاء ، وحلقات الأحكام التقييمية الجوفاء ، إلى مستوى التكريم الحقيقى .

ولقد كنت مستغرقا فى قراءة المجلد القيم الذى أصدره مؤخرًا المجلس الأعلى للثقافة ، بإشراف الدكتور عاطف العراقي عن الفيلسوف ابن رشد ، عندما تلقيت نبأ فقدان الفيلسوف زكى نجيب محمود . وكان للدكتور زكى نجيب محمود مقال نقدي قديم عن « **ابن رشد فى تيار الفكر** » ، كنت أعدّه من أفضل

ابن رشد مجرد مشروع للتوازن أو لإبراز الاتفاق بين الشريعة والحكمة، بل كان أساساً لتأكيد أن الحكمة أي الفلسفة لا تتعارض مع العقيدة، وليس فيها ما يهدد العقيدة، بل إن طابعها العقلاني مقصد من مقاصد الشريعة نفسها، التي تدعو إلى الاستئناس بالعقل في أمور الدين والدنيا. كان الهدف الرشدي إذن - كما تذهب الدكتور زينب محمود الخضيرى - هو إعلاء شأن العقل بما يعنى إزاحة سيطرة هؤلاء الفقهاء ورجال الدين عن السلطة السياسية والفكرية.

على أن الأمر لم يستمر طويلاً، فسرعان ما انتصر المتعصبون والمتزمتون من الفقهاء ورجال الدين، وعادت لهم سيطرتهم. وحدث ما نعرفه من حرق كتب ابن رشد ونفيه، ثم رد اعتباره قبل سنوات قليلة من وفاته، إلا أن فلسفته العقلانية لم تسترد مكانتها بسبب التزمت والتعصب الديني، الذي كان سائداً بسبب ما أصاب الحضارة العربية في الأندلس والمغرب والمشرق عامة من تطل وانهايار، هذا في الوقت الذي أخذت فيه هذه الفلسفة الرشدية نفسها تسهم في ازدهار الحضارة البازغة الجديدة في أوروبا.

لهم أن نقول: إن فكر ابن رشد كان تعبيراً عن صعود دولة متحضرة عقلانية هي دولة الموحدين، وكان سلاحاً ثقافياً من أسلحتها في مواجهة القوى السلفية المتزمتة، وفي مواجهة مختلف العوامل الداخلية والخارجية التي كانت تسعى لتقويضها.

ولسنا نستطيع أن نقيم تماثلاً بين هذا السياق الذي نشأت فيه وازدهرت عقلانية ابن رشد، والسياق الذي

لقد عاش ابن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨) فى ظل دولتي المرابطين والموحدين بالاندلس . ولكنه لم يتخذ مكانته الفكرية إلا فى ظل دولة الموحدين التى قامت على أنقاض دولة المرابطين . على أنه برغم الطابع العقلانى النسبى لدولة الموحدين ، وفكر مؤسسها ابن تومرت ، فإن الفكر السائد كان مايزال هو الفكر السلفى المتزمت الجامد لدولة المرابطين ، الذى كان يواصل الفقهاء وعلماء الدين سعيهم لفرض سيطرته على الدولة الجديدة . ولهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يصبح الفيلسوف ابن طفيل مستشاراً لأبى يعقوب بن يوسف أحد رؤساء دولة الموحدين ، الذى يكلف ابن رشد من طريق ابن طفيل بأن يقوم بشرح كتب أرسطو ، ونشرها وإشاعتها . وذلك لإقامة توازن بين فكر أرسطو العقلانى وهذا الفكر السلفى المتزمت المتعصب السائد . على أن ابن رشد ، كما تذكر الدكتورة زينب محمود الخضيرى فى بحثها القيم عن مشروع ابن رشد الإسلامى المسيحى ، فى الكتاب الذى نشره المجلس الأعلى للثقافة ، لم تكن مهمته مجرد إقامة هذا التوازن بين الفكر الدينى المتزمت، والفكر العقلانى الأرسطوطالى ، أى لم تكن القضية عنده قضية فكرية خالصة، بل كانت فى الجوهـر قضية سياسية، مرتبطة بالجانب السياسى للإسلام. كان ابن رشد يرى ضرورة الفصل بين الدين والسلطة، وذلك بإبعاد سيطرة الفقهاء ورجال الدين عن السيطرة السياسية، باسم الدين. ولم يكن يعنيه مضمون الفلسفة الأرسطوطالية بقدر ما كان يعنيه منهجها العقلانى. كان لهم عنده هو إعلاء شأن العقل ليكون الدعامة الفكرية التى تقوم عليها دولة الموحدين . ولهذا لم يكن مشروع

نشأت فيه عقلانية زكى نجيب محمود. فالسياق الاندلسي القديم في القرن الثاني عشر الميلادي يختلف تماماً عن السياق العربي والعالي، طوال القرن العشرين الذي عاشه زكى نجيب محمود وأنتج فيه فكره العقلاني. وإن كانت الحاجة إلى العقلانية – رغم الاختلاف في دلالتها – في كلا السياقين مطلباً موضوعياً ملحاً.

لقد وجد زكى نجيب محمود نفسه يعيش في مجتمع مصري – عربي متخلف اقتصادياً واجتماعياً وفكرياً ودينياً، في إطار عصر عالمي جديد متقدم، يتسم بسيادة العقلانية والعلم.

فكان سؤاله، وهو سؤال عصر النهضة العربية الحديثة: كيف السبيل للخروج من تخلفنا والحقا بخصارة العصر؟ وكما وجد ابن رشد إجابته على سؤاله في الاستعانة بالعقل الجوهري عند أرسطو فيلسوف الحضارة اليونانية وجد زكى نجيب محمود إجابته على سؤاله في الاستعانة بالعقل والعلم اللذين ازدهرت بها الحضارة الحديثة. ولهذا فمن الطبيعي أن يكون للعقل عند كل من ابن رشد وزكى نجيب محمود مفهومه الخاص .

مفهوم العقل عند ابن رشد :

سأحاول أن أعرض لفهوم العقل عن ابن رشد متجنباً للتعابير الفلسفية الاصطلاحية، وفي حدود تلخيص مبسط عام (٥) .

يرتبط مفهوم العقل عند ابن رشد بنظرية المعرفة الأرسطية عامة ، وإن كان يختلف عن أرسطو في بعض الأمور ، وبخاصة في شروح ابن رشد لكتب أرسطو ، في محاولة لإزالة التعارض بينهما ، وبين العقيدة الإسلامية . والعقل عند ابن رشد هو جزء من النفس وإن كان متميزاً عنها . وهو قوة مشتركة للبشر جميعاً ، وإن تفاوتت قلة أو كثرة . ولكن هذه القوة تنقسم إلى وتلقتين : وظيفة عملية وأخرى نظرية . الوظيفة العملية هي المبدأ المحرك للجسد الإنساني لتحقيق الصناعات الإنسانية . أما الوظيفة ، أو القوة النظرية : فهي التي تترك حقائق المعقولات الكلية ، المجردة من المادة والمحموسات . والقضية الرئيسية في مفهوم العقل عند ابن رشد تكمن في هذه العلاقة الاستثمارية بين الطابع الكلي للمعقولات ، والطابع الجزئي الحسي للمواد التي ينتزع العقل الكليات منها . وهنا يُثار سؤال كبير : هل هذه الكليات المنتزعة من الجزئيات الحسية هي معقولات مفارقة لهذه الجزئيات ، أي غير موجودة فيها ، وبغير حماية لها ، وإذا كان الأمر كذلك فما مدى صحتها ؟ ، أي ما مدى انطباقها على هذه الجزئيات ؟ أم أن هذه الكليات محايثة وقائمة في الجزئيات الحسية ؟ ولو صح هذا لكان معناه أنها من طبيعة هذه الجزئيات الحسية ، ولفقدت طابعها الكلي العقلاني ، أي تكون عجزة عن أن تحصل ما هيأت هذه المحسوسات ويطابعتها !

هناك من ينكر وجود الكليات في الأعيان ، أي في الأشياء المحسوسة ، ويقول إنه ليس لها وجود إلا في الأذهان ، أي أنها مفارقة . ولكن ألا يقضى إنكار

محايدة في الحسوسات والجزئيات ، ومفارقة عنها في وقت واحد . وهي متغيرة بتغيير هذه الحسوسات والجزئيات .

وهذا ما يؤكد أن الكليات موجودة في الخارج ، وليست موجودة في الذهن فقط ، ولهذا فما نعرفه عقليا ليست الحسوسات فقط ، بل ما هيأتها كذلك ، وليست الظواهر فقط . لو استخدمنا مصطلحات الفلسفة الكانطية - بل الأشياء في ذاتها التي تتكرر فلسفة كانط إمكانية معرفتها . فالمعقولات الكلية عند ابن رشد - كما ذكرنا - غير مفارقة بشكل مطلق ، وإنما تقوم في محسوسات وجزئيات .

على أن هذه الكليات لم تبدأ من الذهن أو العقل ، فالعقل عند ابن رشد أقرب إلى أن يكون صفحة بيضاء ترسم عليه المعقولات الكلية من خارجه ، فالكليات ذات وجود عيني في الموجودات الجزئية المتعددة . إنها الكلى في الجزئي ، والعقلي في المحسوس ، أو بتعبيرنا الحديث : الحقيقة النظرية المستخلصة من داخل الموجودات والظواهر العينية .

والعقل الذي يحقق هذا الاستخلاص للمعقولات الكلية من للحركات الحسية ، هو قوة مشتركة - كما سبق أن أشرنا - بين جميع البشر بغير تمييز ، مما ينكرنا بمقولة ديكارت إن العقل هو أكثر الأشياء عدلا في قسمته بين البشر . وهو ما يجعله عقلا إنسانيا واحدا ، رغم تفاوت مستوياته .

على أن هذا القول بهذه المعقولات الكلية في المجال المعرفي عند ابن رشد ، يستند على قوله بالسببية كنظام

وجوبها في الأعيان ، كما يقول ابن رشد ، إلى أن هذه الكليات كاذبة ، لا تعبر عن شيء محقق بالفعل ؟ وابن رشد يحل هذا الإشكال بالجمع بين ما هو مفارق ، وما هو محايد . إن قوة العقل كما ذكرنا في البداية موجودة في النفس ، وبالتالي موجودة في الجسد الذي توجد فيه النفس . ولكن وجوبها في الجسد لا يجعل من هذا الوجود جسديا . إن قوة العقل ، رغم ارتباطها بالمادة الجسدية ليست جسدية . وكذلك الشأن بالنسبة لمعقولاتها الكلية المستمدة من الحسوسات ليست حسية . وهي موجودة في الحسوسات بنحو كلي . والعقل يجرى الطبيعة الواحدة المشتركة الموجودة في المواد الحسية . بتعبير آخر ، إن الكلى موجود في الجزئي ، ولكن وجوده بالقوة . والعقل النظري هو الذي يخرج هذا الوجود من القوة إلى الفعل ، أي إلى المعرفة به . وعلى هذا فالمحسوسات جزئيات بالعرض ، ولكنها كليات بالذات . وهكذا ، فهناك مطابقة بين المعرفة العقلية وبين الموجودات الخارجية . ولكنها ليست مطابقة مع الحسوسات ، وإنما مع المعقولات الكلية القائمة في الموجودات الجزئية ، أي ما هيأتها وطباعتها .

ولما كانت هذه المعقولات الكلية هي معارف عن جزئيات بنحو كلي ، وكانت هذه الجزئيات تتغير وتتجدد ، فإن هذه المعقولات الكلية بدورها موضع تغير وتجدد . ولهذا فليس ثمة معقولات ثابتة وموجودة دائما كما هي لا تتغير . إذ لو كان الأمر كذلك لكانت معرفتنا بها هي من قبيل التذكر لا أكثر . ولكن معنى هذا أننا نتحدث عن الثوابت الأفلاطونية ، أي النثل المفارقة . فالمعرفة عند أفلاطون هي تذكر الأمثل ، والجهل نسيانها . أما في النظرية المعرفية الرشدية فالعرفكة كلية ، ولكنها

وتسعى إلى عرقلة جهودنا للخروج من تخلفنا وتبعيتنا .
وهنا تبرز فلسفة زكي نجيب محمود العقلانية كامتداد
ومواصلة لهذه المعركة الفكرية التاريخية .

مفهوم العقل عند زكي نجيب محمود :

يكاد العقل أن يكون كذلك - كما سبق أن ذكرنا - هو
جوهر فلسفة زكي نجيب محمود ^(١) . ويكاد مفهوم
العقل عنده أن يكون مستمداً أساساً من الفلسفة
الوضعية المنطقية التي تعد ، في جانبها المنطقي
امتداداً معاصراً - رمزياً أو رياضياً - للمنطق
الصوري الأسططالي . على أن هذا يرتبط - في
تفسيرى - بالمرحلة الأولى من المسيره الفكرية لزكى
نجيب محمود . ذلك أنه أخذ بعد ذلك يتخفف من
ارتباطه بالوضعية المنطقية كما سوف نرى . أما في إطار
الوضعية المنطقية فقد كان مفهوم العقل عنده يهلب عليه
الطابع الإجرائى التقنى الخالص .

ذلك أن الوضعية المنطقية تنكر أى وجود موضوعى
للكليات سواء كانت مفارقة للموجودات الحسية أو
محابة لها . وهى بهذا تختلف اختلافاً كاملاً مع مفهوم
العقل عند ابن رشد . ولهذا فالمبركات والمعطيات
الحسية المباشرة هى مصادر علمنا بالواقع ، بحسب هذه
الوضعية المنطقية وتأسيساً على هذا ترفض الوضعية
المنطقية العبارات اللغوية ، والمفاهيم الكلية عامة ، التى
ليس لها دلالة إشارية مباشرة ، إلى مبركات جزئية
حسية فى الواقع الخارجى . وتقتصر الوضعية المنطقية
دور الفلسفة على تحليل العبارات اللغوية الفكرية
والعلمية المركبة ، لتحويلها إلى عبارات جزئية أولية

موضوعى شامل فى المجال الوجودى (الانطولوجى) ،
لأنه يغير القول بالسببية لا مجال للقول بالعقل . فمن رفع
الأسباب - على حد قول ابن رشد - رفع العقل ، ورفع
العلم . وابن رشد يخصص باباً فى كتابه تهافت
التهافت للرد على الغزالي وعلى المذهب الأشعرى
عامة ، فى إنكار السببية . على أن السببية عند ابن
رشد لا تقف عند حدود العلاقات الضرورية بين الأشياء
الموضوعية الخارجية ، بل هى سببية مزودة . وهى
عنده أساس العقلانية وأساس الحرية فى وقت واحد .
فهناك أسباب خارجية ضرورية تحكم العالم الخارجى ،
وهناك أسباب ضرورية داخلية تحكم أفعالنا وإرادتنا فى
عالمنا الإنسانى الذاتى . وأفعالنا وإرادتنا لاتتم ولا
تتحقق إلا بمراعاة الأسباب الخارجية . وهنا يتم التوافق
والتلاقى والتلازم بين إرادتنا الذاتية ، والضرورات
الخارجية . ومن هذين تتحقق حريتنا ، وتتحدد دالاتها
الذاتية والموضوعية معا . وتحل بهذا مشكلة القضاء
والقدر حلاً إنسانياً . ولعلنا نستطيع أن نتبين فى هذه
الرؤية الرشدية للعلاقة بين الضرورة والحرية ، الطابع
الجدلى لهذه العلاقة الذى سوف نتبينه بعد ذلك فى
مفهوم اسبينوزا ، وفى مفهوم هيغل لها بوجه خاص .
وهكذا تصبح الحرية الموضوعية هى التتويج العظيم لهذه
الفلسفة العقلانية للوجود . والمعرفة عند ابن رشد ، التى
أراد ابن رشد أن يقيم على أساسها سلطة مستتيرة ،
ذات أساس عقلى موضوعى ، وعمق إنسانى ، فى
مواجهة السلطة السلفية المتعصبة للجامدة التى كانت
سائدة فى عصره ، والتى نجحت فى هزيمة مشروعه
العقلانى للتنويرى ، والتى ما تزال فى عصرنا الراهن
تترص بكل منجزاتنا الحضارية المصودة ، الهشمة ،

لكشف صحة أو بطلان ما تشير إليه أو تنطبق عليه من مدركات حسية مباشرة . ووسيلتها في هذا التحليل هو المنطق الصوري ؛ لأنه صياغات شكلية تقوم على تحصيل الحاصل .

وعلى هذا ، فالعبارة اللغوية الجزئية الأولية ، والمعطى أو المدرك الحسى المباشر ، وتمهيد المطابقة أو عدم المطابقة بين العبارة اللغوية والمدرك الحسى هو الثالوث الذى يشكل معيار الصنق فى العبارة اللغوية . وفى هذا الإطار يتحدد كذلك مفهوم العقل فى المرحلة الأولى من المسيرة الفكرية لزكى نجيب محمود . ويتجلى ذلك فى منهجين : المنهج الأول - كما ذكرنا - هو تحليل العبارات اللغوية المركبة لتحويلها إلى عبارات جزئية أولية . ويقتصر دور الفلسفة على هذه العملية . وبهذا فالفلسفة لا تكون طاقة فكرية معرفية تأملية وإنما مجرد أداة تحليلية على أساس المنطق الصوري . أما المنهج الثانى فهو منهج على خالص ، يكاد العقل فيه أن يكون نمطاً من أنماط السلوك الذى يتحدد بمقتضاه السير من مبدأ من المبادئ إلى هدف مقصود .

ولهذا يعرف الدكتور زكى نجيب محمود التفكير فى كتابه «عن الحرية أحدث» - فى مقال «شرح وتحليل» بأنه «عملية ذهنية ترسم بها خريطة العمل المؤدى إلى تحقيق هدف ما . وبذلك فلتتنوع الأهداف ماشاء لها أصحابها أن تتنوع ، ولكنها جميعاً تتلقى عند الأصل المشترك» . وينطبق هذا الفهم للعقل على مفهوم القانون العلمى . فالقانون العلمى - عند زكى نجيب محمود - كما يقول فى كتابه للنطق الوضعى «ليس قضية حتى يجوز

وصفه بالضرورة أو الاحتمال (....) بل هو تعليمات استرشد بها الباحث فى طريق سيره خلال الظواهر الطبيعية». وبهذا تكون المعرفة العلمية على حد قوله فى كتاب «تجديد الفكر العربى» هى : (مخططات لأعمال وليست ببناءات تُبنى فى ذهن ليَتأملها الإنسان) . وهكذا يتبين لنا أن رؤية العالم بحسب الوضعية المنطقية هى رؤية تجزيئية محصورة فى حدود الإدراك الحسى لعملياته المباشرة . ولهذا كان من الطبيعى أن تختفى علاقات السببية الضرورية فى هذه الرؤية للعالم ، وتحل محلها علاقات - تقارن أو أطراد فى الصدوت ، فليس بين الظواهر علة تُقضى إلى معلول بالضرورة ، وإنما هناك بينها سابق ولاحق بشكل مطرد ، ولا يمكن القول بأن السابق علة فى اللاحق ، وإنها العادة هى التى توحى لنا بأن هناك علاقة ضرورية بينها تماماً كما يقول الغزالي وهيمون من بعده . أما العلاقة الضرورية فموجودة فقط فى أبنية العبارات المنطقية والرياضية ، أما بين الأحداث الطبيعية والاجتماعية فلاسبيل للحزم بصديق العلاقات السببية الضرورية ، ويمكننا القول بالأطراد فى العلاقة بينها ، وباحتمايتها ، وليس بالعلاقة الضرورية . وينفى السببين كعلاقة ضرورية بين الظواهر . يتأكد كذلك نفى المعقولات الكلية سواء فى وجودها الخارجى أو الحالى ، على خلاف ما هو الحال فى المنظومة الفكرية الرشيدية .

ولقد انعكست هذه الرؤية الإجرائية التجزئية للعقل فى دراسات زكى نجيب محمود الخاصة بالتراث العربى التى بدأ فى الستينيات . ففي هذه الدراسات اتخذ من التراث موقفاً انتقائياً عملياً نفعياً . فنحن بحسب بهذا الموقف لا نأخذ من التراث إلا ما ينفعنا فى

صيرورتنا التاريخية على حد قوله . وهكذا تبرز عقلانية زكي نجيب محمود في كتاباته الأخيرة ذات عمق تاريخي ووعي اجتماعي . على أن هذه الرؤية العقلانية المختلفة لم تبرز فجأة ، في فكره ، وإنما كانت مبنية في البعض كتاباته القديمة كذلك ، وبخاصة في مقالات ذات البنية الأدبية الفنية التي كانت تزخر في الحقيقة بالمواقف الاجتماعية النقدية ، وبالمدونات الحارة للتغيير والتجديد . وهكذا يبدو لنا الطابع الثنائي المزيج في مسيرته الفكرية ، بشكل عام ، بين التحليل والتركيب ، بين النظرة التجزئية والمنظرة الكلية ، بين المنهج الإجرائي التقني النفعي والمنهج التأملي الموضوعي العمري . ولذا كانت هذه الثنائية قد برزت في دراسته للتراث العربي ، وكانت ذات طابع أقرب إلى التوفيقية القلقة ، إلا أنها لم تكن ثابتة مستقرة على هذا النحو طوال مسيرته الفكرية ، بل ما أكثر ما تحركت بشكل حاسم نحو سيادة الجانب العقلاني ، بمعناه الكشفي للتغيير الإبداعي الشامل .

حقاً ، لم يكن زكي نجيب محمود منشغلاً كان مهموماً بها دائماً بالقياسات السياسية ، ولكنه ، وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الفكر البشري والسلطة . فلقد كان يتوجهه العقلاني العام ، حتى في إطار وضعيته المنطقية ، يقف ضد السلطة البينية السياسية ، ومع عقلنة المجتمع المدني ، ومعارضا لكل صور التخلف والجمود والتعصب ، والتزمت والضمبابية الفكرية في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية . ولهذا يعد زكي نجيب محمود ، بحق من أبرز مفكرى الحركة التنويرية في عصرنا الراهن ، الذي استطاع أن يبلور مفاهيمها بلورة نظرية بحيث أصبحت تشكل منظومة فلسفية متسقة . وهو بهذا كذلك يعد بحق

واقعا العملي الراهن . أما مالا نفع فيه ، فيمكن أن يكون وسيلة للتسلي لا أكثر ، دون أن تلقى به في النار ، كما كان يدعو هيوم ، على حد تعبير زكي نجيب محمود . على أن للملاحظ في دراسة زكي نجيب محمود للتراث العربي ارتقاعه ، ورغم هذا الموقف الانتقائي من حدود التحليل إلى آفاق التركيب . ويتمثل هذا في مساهمته في هذه الدراسة إلى الكشف عن القسمة الجوهرية المشتركة في ثقافتنا العربية قديماً وحديثاً . ويخص من هذه الدراسة إلى القول بأنها **الفنائية بين العقل والإيمان ، بين العلم والوجدان** ، بين الأصالة والمعاصرة وبين الأرض والسما . وبصرف النظر عن الطابع التوفيقى لهذه الثنائية ، فالملاحظ أنها تخرج بمنهج زكي نجيب محمود ، من حدود التحليلية التجزئية المنطقية ، إلى أفق الرؤية التركيبية الشاملة . على أننا نلاحظ بشكل عام في كتاباته المتأخرة معالجة للقضايا الوطنية والاجتماعية معالجة لا تتفقد عند الحدود التحليلية الشكلية لعناصرها ، بل تنحو إلى الكشف عن الدلالات التي تنسم بالكلية من ناحية ، أو الصيرورة التاريخية من ناحية أخرى ، ولعلنا نلاحظ كذلك في آخر كتبه : **محصن السنين** ، اختفاء **«الوضعية المنطقية»** ، لا كمصطلح فحسب ، بل كمنهج كذلك ، في تحليل الظواهر وتقييمها . فلم تعد الفلسفة في ممارستها لها تقتصر على تحليل العبارات اللغوية ، كما كان يقول في المرحلة الأولى ، بل أصبحت تحرص على اكتشاف الوحدة التي يترابط بها ما قد يبدو في الظاهر متفرقاً متناثراً . وما أكثر نصوص هذا الكتاب الدالة على ذلك . بل لم يعد التراث العربي في هذا الكتاب مجرد مجال تنتقى منه ما ينفعنا في حاضرنا ، بل أصبح أساساً راسخاً لتأكيد

ومع ذلك ، فما أحوج فكرنا العربي المعاصر إلى مزيد من المعالجة العقلانية النقدية لفلسفة ابن رشد في سياق عصره ، وإلى مزيد من المعالجة العقلانية النقدية لفلسفة زكي نجيب محمود في سياق مجتمعاتنا العربية الراهنة ، وامتدح به من قضايا وإشكالات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية في إطار عصرنا الراهن وما يزر به من منجزات فكرية وعلمية وخبرات إنسانية . فهذا هو المعنى الحقيقي العميق لقيامنا بواجب التقدير والتقييم لهذين المفكرين الكبيرين ابن رشد وزكي نجيب محمود ، وبهذا ، كذلك نستطيع أن نقوم بواجب المواصلة العقلانية الإبداعية لمسيرتنا الفكرية العربية .

امتداداً عقلياً لابن رشد ، برغم ما ، بينهما - كما رأينا - من اختلاف في مفهوم العقل وخاصة في المرحلة الأولى من مسيرة زكي نجيب محمود الفكرية .

لقد تجاوزت للتجزات الفكرية والعلمية والاجتماعية في عصرنا الراهن الكثير من أفكار ابن رشد ، ومع ذلك تظل مفاهيمه العقلانية أكثر نقداً من أغلب المفاهيم السائدة في مجتمعاتنا العربية الراهنة . ولهذا فهي مانزال غداء خصيبا لمعركة التنوير العقلاني في ثقافتنا الراهنة . وكذلك الشأن بالنسبة للإضافة العميقة الجلية لفلسفة زكي نجيب محمود العقلانية ، التي تقوم بدور فعال في التصدي لمختلف التوجهات الأصولية المتزمنة المتعصبة الجامدة .

الهوامش :

(*) يمكن الرجوع إلى الكتب التالية بوجه خاص للمزيد من التعرف على مسألة العقل عند ابن رشد ، بعض كتب ابن رشد :

(١) الكشف عن مناهج الأتلة في عقائد الللة .

(٢) تهاوت التهاوت .

(٣) تلخيص كتاب للنس تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهواني .

بعض من كتب عن نظرية المعرفة عند ابن رشد :

(١) د. عاطف العراقي : النزعة العقلية في فلسفة ابن رشد

(٢) د. محمد المصياحي : إشكالية العقل عند ابن رشد .

(*) يمكن الرجوع إلى الكتب التالية بوجه خاص للمزيد من التعرف على مسألة العقل عند زكي نجيب محمود :

(١) أصول فلسفة علمية . (ب) خرافة الميتافيزيقا . (ج) للتلق الوضحي . (د) تجديد الفكر العربي .

(هـ) للعقل واللامعقول في تراثا الفكرى . (و) من زاوية فلسفية .. (ز) قصة عقل . (ح) ثقافتنا في مواجهة العصر .

(ف) حصاد السنين .



زكى نجيب محمود
بريشة الفنان: عمر جهان



يوم رحيلك يا رائد التنوير

حياتنا إلى عمل من أجل التقدم والفكر المنفتح على آخر منجزات العصر والحضارة وأن تكف عن الصباح وعن الضجيج وأن نقدر ما للصبى من حكمة وأن نتجه إلى الإبداع والإنتاج ؟

تتوالى الصور والذكريات فى شريط طويل يحمل فى بدايته صورتك ، أستاذاً لامعاً تفخر الجامعة به تتدفق محاضراتك بأحدث تيارات الفكر العالمى ؛ وقد انتقيت من الفلسفة ما يعيننا على فهم لغة العلم ومنطقه ، وحددت للإيمان طريقه ومنهجه ؛ فما ليئت أن واجهت ضجة تذكر لك فيها الزملاء ورموك بأنك تنبذ الأديان ، وفاتهم أنك أحرص ما تكون على قداسة الدين حين تحدث له مجاله الخاص ولم توجه سهامك إلا إلى ما يشوب للفكر والعقيدة لا معنى لها وجدل يدور فى فراغ لا ينتهى ، وكنت بحق فيلسوف التحليل .

يوم رحيلك يا رائد التنوير انتابتنا رجعة زلزلت كياننا ، وكنا قد التففنا حول سريرك ترتفع أبدينا متضرعة إلى الله تعالى نسأله اللطف بك وبنا ولكن لا راد لقضاء الله سبحانه وتعالى .

وحين وبعدك الوداع الأخير رجعنا والدموع فى المآلى والحزن يعتصر القلوب نسترجع شريطاً من الذكريات هيئات أن يزول على مدى الأيام .

وتجيش بنا الذكريات فنقول : أترك اليوم وأنت فى أعلى عليين وبين يدي العلى القدير ترف روحك حولنا تذوب قلماً وتفيض عطفاً وحناناً وتحمل عنا هموم الحياة وتعنيك قضايا الفكر والثقافة ؟

أترك اليوم وأنت فى أعلى عليين وبين يدي العلى القدير تدعو مخلصاً أن يهدينا الله إلى ما كرسنا له حياتك وقلمك : أن ننبد الخلف والقهر والظلم وأن نحول

ونراك فى صورة أخرى ، أديب المقالة وكاتبها الأول ، فعند حملت القلم فى شرح الشباب أردت من الأديب أن يزرع عن نفسه التكلف والتنميق والتعليمية البغيضة ، ودعوت الكاتب إلى أن يكون صديق القارئ يتسلل إلى نفسه فيوقظها من غفوتها ليشاركه تجربته الحية ؛ كذلك كتبت فيما دونته من مقالات جمعت فى (قشور ولباب) و (بذور وجذور) إلى (حصان السنين) .

ورأيانك مهموما قلقا على تراث أسلافك وهويتك العربية الإسلامية يورثك ما انتابهما من جمود وتخلف عن مواكبة العصر وما يميزها من إزواجية . فكانت مشكلة المشكلات عندك هى إيجاد صيغة جديدة تجمع بين أصاله التراث والمعاصرة التى نواجه بها مشكلات حضارة هذا القرن المقبل .

فعلكت تثقب فى التراث حتى اكتشفت ما فيه من عقلانية بدت عند علماء الفقه والكلام وعلماء المنطق واللغة أمثال الجاحظ و التوحيدى وابن جنى وعبد القاهر الجرجاني والرازى وجابر بن حيان .

ووجدت أن الأقدمين قد تبنوا مناهج العقل والتجريب فى علومهم وفى حل مشكلاتهم الخاصة وانتهت إلى أن التجديد لا يكون بإثارة المشكلات القديمة نفسها وتكرارها ، بل يكون بإستخدام المنهج العقلانى وتوظيفه فى إيجاد الحلول للمشكلات التى جدت على حياتنا المعاصرة ، وكان ذلك هو ما قرأناه فى مؤلفاتك الخالدة : (تجديد الفكر العربى) و (المعقول و اللامعقول فى تراثنا الفكرى) .

ورأيانك فى قمة المصلحين تمتعت الظلم والقهر داعيا للحرية واحترام حقوق الإنسان وكرامته ، وأشد ما ساءك هو أن ترى للمرأة فى بلد مكبلة بكل أنواع الأغلال والقيود التى لا سند لها من الدين ولا الأخلاق ، ساءك ما شاهدت من أن المثل الأعلى السائد فى الأسرة المصرية إلا يعامل الزوج زيجة معاملة الند والصديق ، بل معاملة من له الكلمة النافذة حتى لو صدرت عن أهوائه المنقلبة ونزواته البغيضة .

رأيانك ناقدا فذا ذوقاً للشعر والأدب وأتهمك النقاد بائك من اتباع النقد الشكلى والانتطباعى الذى يسلب الفن كل معنى فاخذت تشرح للجمهور منهيك فى النقد ، ونكرت ما دار بينك وبين المرحوم الدكتور محمد منور من حوار يخلص فى هذا السؤال : هل يكون للنقد الألبى قائماً على الذوق أم قائماً على العلم ؟ ووضعت رأيك فقلت إن هناك قراءتين ، قراءة أولى للنقاد بحكم الذوق ، يجب ما يقرأه ، أو يكرهه ، وقد يثقف عند هذا الحد الاتفعالى وعندئذ لا يكون ثمة نقد ، ولكنه حين يهم بالكتابة يوضح وجهة نظره يقوم بعملية عقلية تتلخص فى التعليل وهنا يولد النقد وحدت موقفك من مذاهب النقد فكنت من أشد المتشيعين للنقد الجديد السائد فى إنجلترا وأمريكا ، وخلصته أن للعمل الفنى والأدبى وجوده الخاص ، فهو كائن له مقوماته ، وليس وسيلة ولا هو أداة ينفع من خلالها النقد إلى شئ آخر، كان يكون نفس الفنان أو العالم الخارجى ليعرف حقائق أخرى غريبة عنه ، وقلت ، لايجوز للنقاد بناء على هذه للدرسة أن يسأل عن لوحة مثلاً قائلاً ما مغزاه أو ما

على هيئة شخص من حجر ، تلك الشخص كائنها
مخلوقات مسحورة ترجو أن يجيئها كاهن يزِيل عنها فعل
السحر .

يقول شاعرنا الكبير .

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى

فكان له رسما وكان له قبرا

وأشهدنا منه شخوصا كانها

مساخير ترجو كاهنا يبطل السحرا

ولما راوها يشبه الخلق صنعها

تغالوا فقالوا الإنسان قد مسخت صخرا

وكذلك رأيت فى شعر العقاد فنأ هو أقرب ما يكون
للعماراة والنحت الذى فُذ من حجر الصوان ، فهو شعر لا
يترك فى النفس الإحساس بالجمال قدر ما يترك فيها
الإحساس بالجلال .

وجذب انتباهك كيف طوع العقاد الشعر للفلسفة ،
فكان فى قصيدته ترجمة شيطان أقرب ما يكون
للشاعر الأمريكى ت . س - إليوت فى قصيدته الأرض
الغيباب .

لقد كان حقا ما وصفك به رفيق دريك من أنك كنت
بحق أديب الفلاسفة وفيلسوف الانباء .

* * *

معناها لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، إذ الفن خلق
لكائن جديد .

هل نسال عن جيل أو عن نهر أو عن شروق أو عن
غروب قائلين : ما مغزى ؟ وما معنى ؟ أو هل ترانا ننظر
إلى التكوين معجبين أو نافرين ؟ (١)

وكانت نفسك الملهمة بحب الأدب لا تترك مجالا من
مجالات الوجدان والإحساس الفنى بغير أن تشارك فيه ،
فانسحت لنقد الشعر مكانا من فكرك وتحوّلت فى أرجاء
فسحة منه تضم شعراء من الغرب إلى شعراء العرب
على السواء . وكنت ترى الشعر تصويراً وتجسيدا
للقطات من عالم الحس ، لكنها لقطات قادرة على أن
تنقلنا إلى عالم مطلق لا - محدود (٢) فكان اللا محدود
يتجسد فى الصورة للتعينة المحدودة : وكان الوجود
بأسره يحل فى الذرة الصغيرة .

وعلى أساس من هذه الوقفة الفلسفية أقمت نقدك
لشعر صديقك ورفيق دريك الشاعر الكبير عباس
محمود العقاد ، فتناولات قصيدته أنس الوجود
لتكون مثالا وضحت به رايك من أن رؤية الشاعر لأثار
أنس الوجود بأسوان هى رؤية تجسدت فيها مصر
كلها ؛ تجسدت فى تلك التماثيل القابعة فى معابرها منذ
أقدم العصور .

فذكرت كيف كان العقاد يرى فى معابد أسوان وما
بها من أثار قبرا يرقد الزمان فى جوفه ويتمثل الماضى

الاسماع والأذان ، كرمته الهيئات القومية والدولية بكل وسائل التكريم وحاز أعلى الأوسمة وجوائز التقدير ؛ ولكنه فى قريرة نفسه عازف عن كل هذا الصخب ، زاهد فى كل مظاهر الجاه والسلطان ؛ لا يعنيه من كل ذلك إلا رضا الضمير والإحساس العميق بهموم أمته وقضايا الفكر والثقافة ، وهو مع ذلك إنسان كبير يتسع صدره فى تسامح وحب لأبنائه من الطلاب والدارسين يأسى لكل ما يهدم ويأخذ بيدهم ، يثير لهم طريق الحياة وسبل المعرفة ، غايته الصدق والوضوح وكل ما يتشع ظلام العقل وغشاوة النفوس .

لقد تعددت جوانب فلسفة زكى نجيب محمود واتسعت ثقافته ، وكتب عن هذه الجوانب الكثيرون ومازالوا يكتبون ، كل يتناول طرفاً من جوانب فكره أو لمحات من حياته فهو فيلسوف التحليل ، وممثل الوضعية المنطقية فى مصر ، وهو مجرد الفكر العربى ، والمنقب عن للعقول واللامعقول فى تراثنا وهو أديب المقالة ، وصاحب موقف من الميتافيزيقا ، والرافض لخرافتها .

لقد اشتهرت الأتلام عليه فى حياته وستشهر بعد مماته وأثيرت المعارك حول فكره وأرائه وكتب عنه مهيوه ونقاداه ، كان نجم المحافل والندوات والمؤتمرات يملأ

(١) زكى نجيب محمود فى فلسفة النقد ص ١٢٢ إلى ص ٢٢٥ .

(٢) زكى نجيب محمود . مع الشعراء ص ٨ .



التراث والمعاصرة عند زكي نجيب محمود قراءة في تجديد الفكر العربي

المعتزلة، مكوّنًا مذهباً آخر أصبح يحمل اسمه، ويدين به غالبية المسلمين لحظة تحول فارقة. واللحظة التي تحول فيها الغزالي (ت ٥٠٥هـ) من مجال الفلسفة وعلم الكلام إلى مجال التصوف، تعتبر هي الأخرى لحظة تحول فارقة، إذ تمكن للتصوف بعدها من جميع طبقات الأمة الإسلامية، وأصبح معترفاً به من معظم حكوماتها حتى اليوم.

وفي رأي أن اللحظة التي تحول فيها الدكتور زكي نجيب محمود من الانكباب على الفكر الغربي والاهتمام الكامل بنظرياته إلى فحص الفكر العربي، ونقد مقولاته نقداً تحليلياً صارماً هي أيضاً لحظة تحول فارقة - كان وسيكون لها ما بعدها. وقد حدث هذا في أواخر الستينيات. حين نهى للعمل معاراً في جامعة الكويت،

لحظة التحول في حياة الفكر هي في الوقت نفسه لحظة تحول في حياة الفكر المحلي الذي يمحيط به، فإذا ما أتت لهذا الفكر أن يتسع نطاقه إلى ما وراء حدوده صارت لحظة التحول تلك علامة فارقة في تاريخ الفكر البشري كله.

وكبار المفكرين هم وحدهم الذين تسمح حياتهم بحدوث التحولات الكبرى، وهم يشبهون في ذلك النهر الذي تزخر أمواجه، وتصبح شواطئه أضعف من أن تحتلها فيغير مجراه، ويشق لنفسه مجرى آخر، يترتب عليه من النتائج ما لا يحصى.

وفي تراثنا الفكري أمثلة على ذلك. فاللحظة التي تحول فيها أبو الحسن الأشعري (ت ٣٢٣هـ) من مذهب

الوضوح في موقفه منها، فضلاً عن الجراحة العقلية في النقد، والصبر على تحليل المفاهيم الشائعة القبول.

أما الميزة الثانية فهي ما قصد إليه زكي نجيب محمود من مزج عنصرين بين مسيرته الفكرية (الشخصية) وبين الحركة الفكرية (الموضوعية) التي راح يدعو إليها. وقد ساعده هذا المزج على النجاة من هجوم الرأي العام المخالف له، كما أعطاه سنداً مشروعاً ليقول ما يريد باعتباره: تجربة خاصة، أو سيرة ذاتية.



غلاف الكتاب

ومنا لايد من الإشارة إلى أمر مؤسف. وهو أن كثيراً من الأصوات قد علت على صوت زكي نجيب محمود خلال حياته، وأخذت أكثر من حقها من الشهرة الطاغية، وساعدتها على ذلك وسائل الإعلام، وخاصة الصحافة، ولكن زكي نجيب محمود ظل يعمل ويجرب، ويخطئ، ويصيب، ويفكر ويشارن، ويحلل وينقد - في هدوء واعتكاف، إلى أن خرج صوته أخيراً للعالم العربي فاسمعه كلمات قوية، أحس عندها أنه كان مخفوعاً بتسليم أذنيه، على مدى عدة عقود، إلى حفة من المهرجين .

يعترف زكي نجيب محمود في مقدمة كتابه الهام «تجديد الفكر العربي» المنشور سنة ١٩٧١، بأنه لم تكن قد أتاحت له - في معظم أعوامه الماضية - فرصة طويلة الأمد، تمكنه من مطالعة صحائف التراث العربي

ولاشك أنه عايش هناك البيئة الثقافية العربية في سذاجتها الأولى، وإصطدامها المحتوم بتعقيدات العصر الحديث. وفي مثل هذه البيئة تظهر بحدة مشكلة التذبذب بين التشبث بالتراث، والإندفاع نحو المعاصرة . وتعلو درجات كل منهما بحيث يتحول الموقف بينهما إلى أزمة، تتطلب من المفكر الجاد أن يتدخل لحلها..

لكن لحظة التحول لدى زكي نجيب محمود ينبغي أن يُنظر إليها في إطار فكري وثقافي أوسع. فمن المعروف أنها حدثت في تلك السنوات التي كان قد علا فيها صوت الاشتراكية في العالم العربي، مختلطاً بتهديد القومية العربية وممتزجاً - في الوقت نفسه - بالهزائم التي لحقت بالعرب في أكثر من مجال.

ولاشك في أن مشكلة استقبال الوافد الغربي ومدى الإفادة منه قد طرحت على مفكرين سابقين ومعاصرين لزكي نجيب محمود، وتتنوع إجاباتهم عن أسئلتها تنوعاً كان يصل أحياناً إلى حد الخطف (طه حسين وسلامة موسى) أو يعلن عن نفسه من خلال العمل ذاته (أحمد أمين) أو يرفض بحسب (الرافعي ومحمود شاكر) أو لا يكاد يصرح تماماً (العقادي).

الميزة الأساسية في إجابة زكي نجيب محمود هي: الصراحة الكاملة في طرح المشكلة، والتحديد الشديد

على مهل. فهو واحد من الوف المثقفين العرب الذين فتحت عيونهم على فكر أوروبي - قديم أو جديد - حتى سبقت إلى خواطرم ظنون بأن لك هو الفكر الإنساني الذي لا فكر سواه. لأن عيونهم لم تفتح على غيره لتراه.

ولبثت هذه الحال معه أعواماً بعد أعوام: الفكر الأوروبي دراسته وهو طالب، والفكر الأوروبي تدريسه وهو أستاذ، والفكر الأوروبي مسلاته كلما أراد التسلية في أوقات الفراغ. وكانت أسماء الأعلام والمذاهب في التراث العربي لا تميّنه إلا أصداء مفككة متناثرة، كالأشباح الغامضة يلصقها وهي طافية على أسطر الكاتبين.

«ثم أخذته في أعوامه الأخيرة صحوة قلقة..» بهذه العبارة أعلن زكي نجيب محمود عن لحظة التحول الفارقة في حياته، ومن المدهش أن هذه اللحظة قد مرت به، وهو في انضج سنوات عمره وتمثلت له فيما يلي: «إن مشكلة المشكلات في الحياة الثقافية الراهنة، ليست هي: كم أخذنا من ثقافات الغرب، وكم ينبغي أن نزيد منها؟ وإنما المشكلة الحقيقية هي: كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد (الذي بغیره يغفل منا عصرنا أو نقلت منه) وبين تراثنا (الذي بغیره تغفلت منا عروبتنا أو نقلت منها)؟

ومن الحاصل بالطبع أن يكون الحل هو وضع الوافد والتراث في تجاور، بحيث تشير بأصابعنا إلى رغبونا ونقول: هذا هو شكسبير قائم إلى جوار أبي العلاء!

يقول زكي نجيب محمود عن نفسه: «استيقظ صاحبنا بعد أن فأت أوانه أو أوشك فإذا هو يحسّ بالحيرة تؤرقه، فطفق في بضعة الأعوام

الأخيرة، التي قد لا تزيد على السبعة أو الثمانية، يزدرد تراث أبائنه أزيد العجلان، كأنه سائح من بمدينة باريس، وليس بين يديه إلا يومان، ولابد له خلاهما أن يريح ضميره بزيارة متحف اللوفر فراح يعدو من شرفة إلى شرفة، يلقى بالنظارة العجلى هنا وهناك، ليكمل له شيء من الزاد قبل الرحيل: هكذا أخذ صاحبنا - وما يزال - يعبّ صحائف التراث عباً سريعاً، والسؤال ملء سمعه وبصره: كيف السبيل إلى ثقافة موحدة متقنة يعيشها مثقف حي في عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرة واحدة؟»

بهذا الشكل أصبح السؤال واضحاً، والمشكلة محددة. وقد تبدو الإجابة سهلة، فيسرّع البعض قائلاً: أنا أخذ جانب التراث، وقابله البعض قائلاً: وأنا أهمل جانب المنقول. وقد يتحفظ البعض فيقول: وأنا أهمل الجمع بينهما.. وتلك هي المواقف الثلاثة التي سالت تشيع في حياتنا الفكرية حتى اليوم. ولكن المسألة ليست على الإطلاق بتلك البساطة المتصورة.

فالمتمسك بالتراث وحده لن يستطيع مجازاة النقص في مسلمات وتجديدات المتلاحقة. والناقل من الغرب فقط سوف يصطلم بعقائد وتقاليد وشخصية يصعب، بل يستحيل محوها. والموفق بين الطرفين مطالب بتحديد ما يأخذه من التراث، ولختيار ما يأخذه من الغرب، ثم هو مطالب بعد ذلك بضرورة التوفيق بينهما في عملية مزج كيميائي، صعبة ومعقدة.

وقد صرح زكي نجيب محمود في أكثر من مرة بأنّه من أنصار عملية المزج هذه، أو «الدمج

العضوى» على حد تعبيره. لكنه يسرع فينزع نفسه من أولئك الذين درسوا العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء، ثم تجدهم - في جلساتهم الخاصة - يصنّفون بالخوارق والكرامات التي «لا يجوز قبولها إلا إذا اجتزنا تعطيل القوانين العلمية» وهي يطلق على أمثال هؤلاء «ساكنو الغرفتين» فأنا يسكنون في غرفة العلم المعاصر، وأنا آخر يسكنون في غرفة الخوارق والكرامات.

لكننا - قبل بيان عملية المزج العضوى - لابد أن نتابع معه قصته المرفقة مع سؤال: التراث أم المعاصرة ؟ يقول :

« لقد تعرضت للسؤال منذ أمد بعيد، ولكنى كنت إزاءه من المتعجلين الذين يسارعون بجواب له قبل أن يفحصوه ويمحصوه ليزيلوا منه ما يتناقض من عناصره، فبدات بتعصب شديد لإجابة تقول: إنه لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترًا، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علمًا وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم.

بل إنى تمنيت - عنئذ - أن نأكل كما ياكلون، ونجد كما يجنون، ولتعب كما يلعبون، ونكتب من اليسار إلى اليمين كما يكتبون - على ظن منى حينئذ أن الحضارة وحدة لا تتجزأ، فإما أن نقبلها من أصحابها - وأصحابها اليوم هم أبناء أوروبا وأمريكا بلا نزاع - وإما أن نرفضها وليس في الأمر خيار .»

ولاشك أن هذا القطع يذكرنا على الفور بذلك المقطع الشهير الذي أعلن فيه طه حسين من قبل اختياره لهذا الجانب، في عبارة ما زالت تردّد في جميع الكتب التى تهاجمه حتى اليوم، وهى:

« إن السبيل إلى ذلك « تحقيق المساواة لأبناء الوطن جميعاً، ليست فى الكلام يرسل إرسالاً، ولا فى المظاهر الكاذبة والأوضاع الملفقة، وإنما هى واضحة بيّنة مستقيمة ليس فيها عوج ولا التواء. وهى وحدة فذة ليس لها تعدد وهى: أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً ولتكون لهم شركاء فى الحضارة، خيرها وشرها، حلوها وهرها، وما يحب منها وما يكره، وما يخدم منها وما يعاب»^(١) .

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يرجع عن هذا الرأى بعد أن صرح به، فإن زكى نجيب محمود يكمل المسيرة، ويظل يناقش المبدأ حتى يتبين له أنه ليس صهيماً كله، وأنه بحاجة إلى تعديل، وضبط، وتوجيه. ويكشف زكى نجيب محمود بصراحة وشجاعة عن سبب اتخاذه لهذا الموقف، فيقول: «وربما كان دافعى الخيبة إليه هو الخماى بشيء من ثقافة أوروبا وأمريكا وجهلى بالقرات جهلاً كاد أن يكون تاماً. والناس كما قيل بحق أعداء ما جهلوا».

كما يبين أحد أهم العوامل التى يصطدم بها فريق التفريبيين، وهى أنه مادام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التى ترصف بأنّها معاصرة فلا مناص من نبذه ونبذها معاً (وهذا هو الموقف الذى تبناه بقوة وحسم الأستاذ محمود شاكر فى: رسالة فى الطريق إلى حياتنا الثقافية).

أما زكى نجيب محمود فقد وأصل المسيرة .
يقول:

من هذه النقطة، بدأ زكى نجيب محمود يصيد الإجابة عن السؤال السابق، وهو أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً، وجاءت طريقة جديدة أنجح منها ، كان لابد من إطراح الطريقة القديمة ووضعها على رف الماضي الذى لا معنى به إلا المُرخون.

المدار إذن هو العمل والتطبيق : هو ما يعيش به، وهو ما يستطاع سلكه فى جسم الحياة كما يصيهاها الناس، أو كما ينبغي لهم أن يحيوها . وهكذا يفتح أمام المفكرين العرب المعاصرين طريق طويل . يقومون فيه باكتشاف أو بإعادة اكتشاف ما فى الذات من عناصر نافعة ومقيدة، وما فيه أيضاً من عناصر ضارة وخرافية.

يقول زكى نجيب محمود : « وعقيدتى هى ان فى تراثنا العربى - إلى جانب عوامل القوة - عوامل أخرى تعمل فينا كابشع ما يستطيع فعله كلّ ما فى الدنيا من افضال واصفاد، وأنه لمن العيب أن يرجو العرب المعاصرون لأنفسهم نهوضاً أو ما يشبه النهوض، قبل أن يفكوا عن عقولهم تلك القيود، لتتطلق نشيطة حرة نحو ما هى ساعية إلى بلوغه، إنه لأبناء إلا بعد أن نزيل الانتفاض » ونمهد الأرض، ونحفر الأساس القوى المكين » .

وقد عدد زكى نجيب محمود من عوامل التدمير فى الفكر العربى ثلاثة عوامل رئيسية هى : احتكار الصاكن لحصرية الراى، وسلطان الماضي على الحاضر، وتعطيل القوانين العلمية بالكرامات .

« وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافى عربى خالص، يحفظ لنا سماتنا ويرد عنا ما عساه أن يجرفنا فى تياره.. لكننى حين أخذت أتعاطف مع هذه النظرة العربية الخالصة، كنت إزاءها بلا حول.. فهذا مجال لم يكن لى فيه نصيب يذكر.. فلا أنا قد اتحت لى أيام الدرس فرصة كافية للإلام بمقسط موفور من تلك الثقافة العربية الخالصة - اللهم إلا النزر اليسير الذى كان يلقاه التلميذ فى المدارس المدنية - ولا أنا أستطيع أن أجد الفراغ لا توفر على الدرس من جديد. وأحمد الله أن أتاح لى آخر الأمر هذا الفراغ، كما أتاح لى مكتبة عربية اقضى فيها بعض ساعات النهار » .

وها هنا نشأ السؤال مرة أخرى: نعم لايد من تركيبة عضوية يمتزج فيها قرائنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه، لنكون بهذه التركيبة العضوية عرباً ومعاصرين فى آن.. ولكن كيف؟ »

ويعترف زكى نجيب محمود بأنه ظل حائرأ، وهو بصدد البحث عن مفتاح للإجابة، إلى أن وجده فى عبارة هربرت ريد التى يقول فيها: « إن قيمة التراث تتمثل فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة » .

وسوف نجاهد بفيض في بيان الجوانب والأبعاد المختلفة لكل واحد من هذه العوامل باعتبارها معوقات تكبل حركة الفكر العربي المعاصر من الانطلاق نحو أهدافه ، وبالتالي يبنى التخليص منها قبل بناء مسرح جديد .

إن إعلان التمسك بالتراث أمر طيب وجميل . وهو يدل على أصالة مسا في ذلك شك . لكن المطلوب ممن يطعنون ذلك أن يفتحوا أبواب التراث ليروا ما بداخلها من تفصيلات، تتضمن حلولاً ووجهات نظر لمشكلات عاشها أسلافنا، وشغلت تفكيرهم . يقول زكي نجيب محمود: ما أسهل أن نسوق الفاظاً (كالثقافة، والتراث) بمعانيها المجردة الخالية من التفصيلات والعناصر، ولكن ما أشد اختلاف الصورة حين ندنو بالعين لنراها من قريب » .

وهكذا يبدأ البحث عن الجوانب الهامة البارزة من تراثنا والتي لها صلة بواقعنا المعاصر، وفي الطريق إلى ذلك سوف نلتقي بالعديد من نقاط الضعف والتهافت، كما أننا سوف نلتقي بالمشكلات التي ثارت في ظروف معينة ثم انتهت .

« ننظر إلى حياتنا اليوم وما تواجهنا به من مشكلات أساسية لم يعد يصلح لها ما قد ورثناه من قيم مثبتة في تراثنا، لسبب بسيط هو أنها لم تكن هي نفس المشكلات التي صادفت أسلافنا حتى نتوقع منهم أن يضعوا لها الحلول » .

وتأتي على رأس هذه المشكلات: مشكلة الحرية بمعناها السياسي ومعناها الاجتماعي، وهما المعنيان اللذان تدور حولهما معظم شئون الحياة المعاصرة، وهما

- في الوقت نفسه - المعنيان اللذان لم يكونا موضع نظر عن أسلافنا الأقدمين.

ومن المشكلات الكبرى كذلك - إلى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الدخول في عصر العلم والصناعة. ونحن نعلم أن العالم كله قد بدأ عصراً جديداً أصبحت المعرفة فيه من جنس يختلف عما كان يسميه أبائنا «معرفة» اختلاف الأبيض عن الأسود.

كذلك من المشكلات التي يرى زكي نجيب محمود أننا سرنا: نصبح معها نمسى، وتشغل قلوبنا وبعقولنا مع القيام والعود، وخلال العمل وإبان الفراغ؛ مشكلة الوحدة العربية والقرمية العربية وما يتهددها من عوامل التسلط والعنصرية.

تلك هي بعض النماذج لمشكلات حقيقية يعيشها العالم العربي حالياً، والسؤال الآن: ما الذي يمكن أن نجده في تراث أسلافنا يمكنه أن يساعدنا على حلها؟ وعلى حد تعبير زكي نجيب محمود: «إلى أي حد نستطيع أن أجسد العيون على حل مشكلاتنا العصرية عند أسلافنا؟».

منا على جميع المفكرين المعاصرين أن يبدأ كل منهم رحلته في اكتشاف التراث: لحاولة الإجابة عن هذا السؤال الهيبى، بدلاً من التشنق بشعارات (إحياء التراث، والتمسك بالتراث، والعودة إلى التراث) في مزاييدة فكرية قد تحقق لصاحبها بعض المكاسب الشخصية، ولكنها لا تتقدم بالمجتمع الذي يعيش فيه خطوة إلى الأمام، بل بالعكس، ترجع به خطوات إلى الوراء.

والمنهج بصفة عامة، وفي موضع آخر يقول صراحة:
«إن ما نأخذ من ترانثا هو الشكل دون
مضمونه».

ومع ذلك، فإن هذا الشكل يخضع - عند زكي
نجيب محمود - لعملية فحص دقيقة، تصحبها في
الوقت نفسه عملية نقد صارمة. وابتداءً من رأى
كوندياك أنه لا معرفة بغير تحليل، ولا تحليل بغير رموز،
أي بغير الفاظ. ويقوم زكي نجيب محمود بمحاولة
جادة ورائعة لتحديد النقص في طريق الاستخدام العربي
للغة.

في مجال العلاقة بين الفكر واللغة، ذهب لوك إلى أن
الفكر ينشأ أولاً، ثم تأتي اللغة بعد ذلك لتجسده، أما
كوندياك فقد رأى أن عملية الفكر نفسها تعتبر
مستحيلة بغير اللغة ورموزها، وبناءً على ذلك، رأى دى
قراسى أن تطوير العلوم مرهون بتطوير اللغة. وهذا
معناه أن الناس لا يتغيرون في طريقة تفكيرهم إلا إذا
غيروا من استخدام لغتهم.

فإذا لقينا نظرة فاحصة على التراث العربي، وجدناه
في معظمه يميل إلى أن يجعل من اللغة هدفاً في ذاته،
تكتب من أجل ذاتها، وليس من أجل التعبير عن معاني
وأفكار محددة، أو عن أشياء خارجية يمكن التحقق منها
واستخدامها: «اللغة عندها نغم يطير بنا عن أرض
الواقع، يصعد بنا إلى اللائنهائي المطلق. وإن
شئت فقل، اختر لنفسك أي كتاب شئت من عيون
ترانثا الأبي، واقرا مقدمة المؤلف، والأرجح جداً
أن تجد نفسك في أحبولة عجيبة من الفاظ

يقول زكي نجيب محمود: «كانت الدعوة إلى
إحياء التراث دعوة تفرى السامع بنغمتها
الجذابة، لكنها لا تنطوي على نتيجة عملية، سوى
ما يجده محترفو الدراسة الأكاديمية النظرية فيها
من رياضة للذهن، ومن حفاظ على الأثر بعد
العين، يتذكر به أبناء العصر أن قد كان لهم آباء
عاشوا حياتهم في نشاط فكري، وأجدر بهؤلاء
الأبناء أن ينشطوا بالفكر كما نشط الآباء، ولكن
في مشكلاتهم هم، ويعقولهم هم، ويحلولهم
هم.. لا في مشكلات الآباء، ولا يعقول الآباء
وحلولهم».

وقد كانت النتيجة التي وصل إليها - بعد استعراضه
«أصناف الطالبين للحق» كما عرض لهم الغزالي
(ت ٥٠٠هـ) - أن المسائل التي تشغل دنيا اليوم ليست هي
مسائل المتكلمين والباطنية والفلاسفة الأقدمين والصوفية،
فكل ما قاله هؤلاء مجتمعين لا يغني قليلاً - لا أقول في
في دفع الصواريخ في الفضاء - بل أقول إنه لا يغني
قليلاً في إعداد المواطن المخلص تجاه مواطنيه في قومه،
وتجاه سائر الناس في سائر الأقوام؛ بل إنه يذهب إلى
حد القول بأن عصرنا هذا لن يجد شفاءه فيما قاله هؤلاء
السلف في أمورهم، حتى وإن ثبت أن غيرنا قد وجدوا
فيه الدواء الشافي لما يعرض لهم من معضلات!

لكنه يعود فيقرر أن التراث ربما أفادنا من حيث
وجهة النظر إلى الأمور أو المنهج. يقول: «لن نجد
المعاصرون عند الإقدمين قيساً يهتجون به في
أزماتهم الفكرية من حيث مضموناتها، وربما
وجدوا عندهم ما يصح الاهتمام به في النظرة

وتراكيب، خيوطها سحرية تصرفك عما يراد بها من معنى، لتعكف على النغم والجرس .

إنك تقر سطرأ، كما تقر سطرين، كما تقر عشرين سطرأ فإحساسك هو أنك واقف مبهم القدمين في مكان واحد، لا تتقدم من فكرة إلى فكرة، إنما هو دوران في لا شيء.

وإني لأزعم - راجياً أن أكون قد أخطأت فيما أزمع - أن نسبة ضخمة من اللغة التي نقرأها في كتاباتنا الأدبية هي من هذا القبيل الأجوف، لا يقدم حياتنا خطوة إلى الأمام.

وعندي أن الأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين: أن تحافظ على عبقريتها الأدبية أولاً بأن تكون أداة للتوصل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين، ثانياً وبغير هذه الثورة في استخدامنا للغة، فلا رجاء في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي ندخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمي الذي يحل المشكلات.

لذلك كتب زكي نجيب محمود فصلاً كاملاً بعنوان (ثورة في اللغة) مكوناً من ثلاثة محاور رئيسية أولها: من اللغة تبدأ ثورة التجديد - من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء، وأخيراً: نقلة من اللفظ إلى معناه. وهي - في رأيي - تمثل المفتاح الرئيسي لحل معضلات الثقافة والفكر في عالمنا العربي المعاصر.

ومع ذلك فإن أهم تلك المعضلات الحديثة والمعاصرة التي ينبغي أن نواجهها هي طريقة اللقاء التي نوائم فيها بين تلك العلوم الحديثة المزدهرة حالياً في الغرب وبين

تراثنا الفكري الذي ورثناه من أسلافنا، وما زال يعيش في قلوبنا وعقولنا حتى اليوم. يقول زكي نجيب محمود: « إن المتتبع لحياتنا الفكرية خلال المائة الخمسين عاماً الأخيرة، يستطيع أن يرى في وضوح: كيف تشبقت صغفوا إزاء هذا اللقاء الفكري، فانشعبنا ثلاث فرق، ما زالت بادية إلى يومنا هذا: ففريق منا أثر أن يعتصم بالتراث الماضي وحده، وأن يغلق نوافذه دون العلم الحديث الوارد إلينا، حتى لقد كانت لحظة «العلماء» إلى عهد قريب جداً لا تطلق إلا على من ألم بالتراث الفكري وحده. وفريق آخر ذهب إلى النقيض الآخر، وارتمى في أحضان العلم الوارد، مغلقاً نوافذه دون تراثه، حتى كان الواحد من هؤلاء لا يكاد يحسن قراءة العربية نفسها » .

يعلق زكي نجيب محمود على هذين الاتجاهين: التراث وحده، والمعاصرة وحدها، قائلاً: وفي ظني أن كلا الفريقين قد اختار لنفسه أسهل السبل، إذ ما أيسر على الفريق الأول أن يعبر عصور التاريخ، قافلاً إلى وراء، ليجعل من نفسه نسخة مكررة مما كان، وكذلك ما أيسر على الفريق الثاني، أن يعبر البحر الأبيض المتوسط لينهل من موارد العلم في أوروبا، بحيث يجعل من نفسه نسخة مكررة مما هو كائن هناك.

وكلا هذين الفريقين لا يصنع لنا (ثقافة عربية معاصرة) لأنه إذا كان الفريق الأول عربياً فليس هو بالمعاصر، وإذا كان الفريق الثاني معاصراً فليس هو بالعربي، وإنما العسر كل العسر هو ما

الحى، الذى ينبض فى صدره قلب، ويطمح فى حياته إلى أبعد الغايات.

ونذهب إلى غربي أوروبا (فرنسا وألمانيا) فنجد الفلسفة هناك معنية بالإنسان على طريقة خاصة، إذ تكاد تجعل من الإنسان إلهاً على الأرض، تتعارض حريته المطلقة مع وجود الله، فنقول لهم عندئذ: لا، إننا نسايركم فى اهتمامكم بالإنسان، لكننا نبدل أن نجعل منه إلهاً كما تفعلون، نجعله رسولاً كله فى الأرض، يشيع فيها ما قد شرعه من قيم ومبادئ.

ونذهب إلى شرقي أوروبا (حيث كان يوجد الاتحاد السوفيتى وتوابعه) فنجد اهتماماً بالإنسان كذلك، ولكنه اهتمام - هذه المرة - بالنظم التى قد يحق للأفراد فى كل واحد، فنقول: لا، إننا نسايركم فى وجوب أن تنظم العلاقات الاجتماعية على نحو يكفل للناس العدل والمساواة، ولكننا نحتم أن تضاف مسئولية الفرد أمام ربه وأمام ضميره.

وقد نذهب إلى (الهند)، لنرى هناك فلسفة تدمج أفراد الناس فى الكون العظيم، الذى يفرز الأفراد ويبتلعهم كأنهم الموج يظهر ويختفى على سطح المحيط، فنقول: لا، إننا نحرص على أن يكون كل فرد حقيقة قائمة برأسها، وجوهرها مستقلاً قائماً بذاته، لأنه مسئول عما يفعل وعما يدع.

وهكذا سوف تتشكّل من مقارنة الفلسفة الغربية للمعاصرة بالفلسفات الأخرى الموجودة فى العالم

تصدى له فريق ثالث، مازال يتحسس خطاه على الطريق، بغية أن يصوغ ثقافة فيها علم الغرب، وفيها قيم التراث العربى جنباً إلى جنب، لا، بل متضافرين فى وحدة عضوية واحدة، ولو استطاع ذلك، لوفى فى إنتاج ما نحن بحاجة إليه.

وإذا كانت مشكلة المشكلات فى تراثنا القديم هى كيفية التوفيق بين العقل والوحي، أو بين الشريعة والفلسفة، فإن مشكلتنا الآن هى فى كيفية اللقاء المحميم بين العلم والإنسان.

هنا يفتتح الطريق أمام فلسفة عربية معاصرة، يمكنها أن تتلمس وسط الفلسفات الغربية المعاصرة طريقاً خاصاً بها، ولعلها تقدم حلاً فريداً لتلك الإشكالية التى تعانى منها تلك الفلسفات.

وفى صفحة من أجمل صفحات الفكر العربى المعاصر، يهدى زكى نجيب محمود مدى ما يمكن أن تسهم فيه الفلسفة العربية للمعاصرة بالمقارنة مع الفلسفات الكبرى العالمية : يقول:

«نذهب إلى العالم الأنجلو سكسونى (انجلترا وأمريكا بصفة خاصة) فنجد الفلسفة السائدة هى فلسفة تحليل العلم وقضاياها، نرى متى تكون الصيغة العلمية المعينة صادقة ومتى لا تكون، لكنها لا تعاب بالإنسان، إذ تترك أمره للادب والفن.

فلما عندئذ أن نقول لهم: لا، إننا نسايركم فى فلسفة العلم، لكننا نوجب أن تضاف إليها فلسفة للإنسان

شخصية ذات ملامح خاصة، وروح متميزة . يقول زكي نجيب محمود : « وفي اليوم الذي تخرج لنا فيه البيوت والمعاهد مواطنين، توافر لهم الالتزام بالحقائق العلمية الموضوعية، التزاماً يديرون عليه خطط البناء الحضاري الجديد، وتصر من كل التزام في التعبير عن ذات انفسهم، تحرراً يسقط ذواتهم على عالم الاشياء ليفاضلوا في حياتهم بين شيء وشيء.. في ذلك اليوم الذي تخرج لنا فيه البيوت والمعاهد مواطنين يدركون أن يكون الفاصل بين القيد والحرية، بين الصحو والحلم، بين الواقع والخيال، بين الموضوع والذات، بين «هو» و«أنت» و«أنا».. في مثل ذلك اليوم يمكن أن يقال: إنه قد تم للمواطن العربي ميلاد جديد».

والنتيجة أن زكي نجيب محمود لم يقدم على محاولته في تجديد الفكر العربي بدءاً من فهمه، وتحليله، ونقده، إلا بعد أن تزود بعمق وتمكن من الثقافة الغربية، وأهم ما فيها نظرة علمية ومنهجية تستعين بكل ما قدمه العقل البشري من منجزات فكرية، ومنهج بحث حديثة، وفلسفة علم.

ومما يلاحظ أن زكي نجيب محمود قد قام في مجال الفكر العربي المعاصر بمثل محاولة سقراط في الفكر الإغريقي القديم.. فقد بدأ متراضعاً للغاية، مبسحاً بأنه لا يعرف الكثير حول التراث، ثم أخذ يتعرف عليه، مقدماً منه بعض النماذج التي هي محل

إجماع، ثم مفتشاً فيها عما يصلح لعصرنا الحاضر .. وفي كثير من الأحيان، لم يكن يعثر على شيء، أو على الأقل، لم يكن يعثر إلا على صيغة وأسلوب..

وفي كل ذلك، كان العقل، والاحتكام إلى التجربة والملاحظة، والمقارنة بنماذج التقدم الحضاري الأخرى، هي المقاييس التي يرجع دائماً إليها، وينبئ القارئ العربي لجدواها .

وقد توقف طويلاً عند اللغة، باعتبارها أداة الفكر ووعاءه . وحسبه تلك الدعوة الحارة إلى جعلها وسيلة، لا غاية، وبمجهي في عملية التفكير ذاتها، وهذا يعني البعد بها عن التهويم والزخرفة والترزم .

أما أفكاره المتناثرة هنا وهناك، فهي قابلة للنقاش. وهو يدعونا بشدة لنناقشتها، إيماناً منه بأن اكتمال الفكرة يعني موتها. أما الفكرة القابلة للنقاش فهي تظل حية ومتوجهة طالما وجدت العقل التي تستطعها .

وأخيراً لابد من الإشارة إلى «أسئلة» زكي نجيب محمود التي طرحها على نفسه، أو على القراء.. إنها تكون رموز موضوعات لمشكلات حقيقية يعاني منها الفكر العربي على كل مستوياته، وبإمكان أي باحث جاد أن يتتبع هذه الأسئلة ليستخرج منها خريطة هادئة لأهم المسائل المطروحة على العقل العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وربما لفترة طويلة من القرن الواحد والعشرين .

(١) مستقبل الثقافة في مصر : الفصل التاسع .



الأدب والفن عند زكي نجيب محمود

عضواً بارزاً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب .

غير أننا لن ننظر في أدبه وإبداعه وخاصة ما برع
فيه من فن المقال ، بل سنتعنى بما بسطه من نظرية
خاصة في الأدب والفن ، وماقدّمه من وجهة نظر متميزة
لا ينبغي أن يكون عليه النقد الأدبي . فرغم غلبة الطابع
المنطقي على فلسفته وفكره بوجه عام ، إلا أنه كان واعياً ،
بل وداعياً إلى تمييز الحدود بين مختلف المستويات
والمجالات .

ومع ذلك ، فقد رأى أن صفة واحدة ، لو أتيح لها أن
تشيع في جماعة من الناس اتساعاً وعمقاً ، لكانت
وحدتها كفيلة بتقدم تلك الجماعة . هذه الصفة هي
«الصدق» التي يمكن أن تكون معياراً وشرطاً لمجالات
العلوم ، والإيمان ، والفن ، كل بطريقته الخاصة .

في مقال بعنوان «بين الخاص والعام» نشره فقيدها
بعد عام من حصوله على جائزة الدولة التقديرية في
الأدب ١٩٧٥ ، بث شكواه من صمت النقاد :

«فهاهو عام كامل قد كاد ينقضى بعد أن
منحت الجائزة التقديرية في الأدب ، سؤالي هو :
أفلم يكن من حق القراء على اصحاب النقد الأدبي
أن يكشفوا لهم المبررات التي من أجلها منح هذا
الرجل ما منح من شهادة بالتقدير ؟ فإن رأى
رجال النقد الأدبي أن مثل هذا التقدير قد وضع
في غير موضعه ، فإن من حق القراء عليهم كذلك
أن يعلموا من أين جاء الخطأ» .

وليس هناك ما يسوغ هذا الصمت إلا أن يكون
مريباً ، أو كسولاً على أحسن الظنون لأنه لم ينقطع عن
الكتابة في الأدب والفن والنقد مما حفز على اختياره

ويُضْمَن موقف الصديق لجهة صورتين قد تكونان من نوع واحد ، كأن تكون تركيبة لغوية تكرر إحداها الأخرى ، لفظاً ومعنى ، وقد لا تكونان من نوع واحد كأن يشهد بإبهايد أمام المحكمة بما رآه في حادثة ، معينة ؛ فهنا صورة لفظية ، وهناك صورة لمجموعة من الوقائع هي التي تتبالم منها الحادثة . إلا أن الصورتين ، يرغم اختلافها من جهة مانيتهما ، قد تكونان متطابقتين . فهنا يكون هديق للشهادة . فثمة «هيكل بصوري» يتألف من جانبين متطابقتين رغم اختلاف الجانبين مادةً وشكلاً ، يهتد فيسبع مجالات أخرى متباعدة متباعدة . ومن ثم يتسبع مجال الصديق اتساعاً يستوعب في أفاقه كثيراً جداً من مجالات الحياة ، إذ يشمل العلوم بأسرها ، كما يشمل الدين ، والفن والأدب ، والعلاقات الاجتماعية ففي مجال العلوم ، ويكون التطابق بين رموز ورموز في الرياضيات ، وبين رموز ووقائع أو حوادث في العلوم الطبيعية والإنسانية . وفي الإيمان تطابق بين محتوى باطني في ذات الإنسان أو عقيدته ، وسلوك أو قول يهتدي في ظاهره .

أما الصديق في الإبداع الفني والأدبي ، فهو التطابق الذي يكن بين محتوى داخلي في ذات الإنسان ، وأداء فني في الأعمال الفنية والآثار الأدبية .

ففي كل موقف إبداعى سواء فن أو أدب هنالك «حالة» في نفس صاحبها يريد أن يجعل لها طريقاً تجتازها أو تعبره من الداخل إلى الخارج لتظهر أمام المتلقين أو على مسمع منهم .

غير أن مجال الفن والأدب يتفرد دون سائر المجالات ، بأن هذا الطريق يهضم على ثلاث خطوات وليس على خطوتين كما هي الحال في العلم والإيمان . ويعنى ذلك إن العملية الإبداعية الواحدة تتضمن التطابق مرتين : تطابق بين الحالة التي أحسها المبدع والشكل الذي استخدمه في إخراجها ، ثم هنالك التطابق بين ذلك الشكل عند وقوعه على المتلقي ، وما يستثيره فيه من حالات نفسية داخلية يريج لها أن " تأتي شبيهة " بما انطوت عليه ذات المبدع حين أبدعته .

فإذا نظرنا إلى الشعر ، لوجدنا أن الشاعر يتصيد من اللاشعور حقائق ، أي وقائع ، يحس وجوها في نفسه إحساساً غير منطوق ، فيصوغها لفظاً لينقلها إلى مجال الشعور الواعي ، ويعتدّ يستطيع أن يشاركه فيها من أراد أن يشاركه . فهوية الشاعري هي تحويل الحقائق الخافية للبهمة من مستوى " البلايفظ " إلى مستوى " اللفظ " .

غير أننا لا نلث أن تصبينا اليهشة أو قل البلية إذ ما رأينا ، أو خيل إلينا ، يهيدل عن ذلك التطابق الذي يجعله معياراً للصديق الفني في مقال آخر عندما ينكر على نحو قاطع أن يكون للفن " معنى " لأن ذلك ، في نظره ، يجعل من الفن مسيحياً بين العلم والفن ، فينتهى إلى شيء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذاك .

فـ «المعنى» عنده هو الإيضائية إلى موضوع أو أمر بذاته بحيث يكون الفن صورة أو نسخة منه . ولذلك يرفعن مبدأ للحاكة الذي يجعل الفن صورة محاكية

ويعتبر العمل مفكراً : أى معنى هذا ألا يفتح العمل الفني ابصارنا قط على حقائق العالم؟ ويكون الجواب: نعم، دون شك. فالحوادث، كما تقع فى الطبيعة، وفى فعل الإنسان مادة وصورة. وقد تختلف مادة الحوادث اختلافاً بعيداً فى موقفين، إلا أن الموقفين يتشابهان فى «الصورة» إذا ما تشابهتا فيما يربط الحوادث فيهما من «علاقات». ولا ينقل الفنان الحوادث الواقعة نفسها، بل يلتقط «الصورة» من حوادث الواقع ثم يصب فيها ما شاء من مادة.

وبالتقاط الصورة وحدها يكشف الفنان عن «جوهر» العالم الحقيقي لأن جوهر العالم كما يذهب مفكراً هو الصور التى تنصب فيها الحوادث التى تنشأ وتنفى، بينما هناك «الصور» الخالدة التى تبقى. وهنا يفرق دزكى بين المؤرخ والفنان، فالأول هو الذى يصف ويصور ما تراه عيناه، على حين أن الفنان هو الذى يهدهى فنه إلى «الصورة» التى عليه أن يصب فى إطارها مادة من عنده بحيث لا تنطلق إلى الكائنات الفعلية بحثاً عن دليل الصدق فيما يقوله الشاعر، أو يؤيده غيره من الفنانين.

ولا ريب أن القارئ، لفكرة د. زكى قد تذكر ما قاله «أرسطو» قديماً فى هذا الشأن عندما فرق بين المؤرخ والشاعر لأن الشاعر عنده أسمى مرتبة من التاريخ حيث يتوجه الشعر إلى قول «الكليات» على حين أن التاريخ أحيل إلى قول «الجزئيات». وبالكلمات، كما يقول «أرسطو» فى كتابه «فن الشعر» «هو ما يتفق من الناس أن يقوله

الطبيعية، كما يمتد عنده إلى أصحاب نظرية التعبير إذا ما كان العمل الفنى تعبيراً عن هذا الوجدان أو ذاك مما تضطرب له النفس، أى انعكاساً لما تستلج به نفس الفنان يومه إلى نوع العاطفة التى ملأت جوانحه أو يوحى به. فنظرية «التعبيريين» هى عينها فى رايه نظرية «المحاكاة» القديمة لأنه ما يزال هناك «الأصل» الذى جاء العمل الفنى ليصوره، ولا فرق بين أن يكون ذلك الأصل خارج الإنسان أو يدخله لأنه سيكون فى كلتا الحالتين نسخة من شيء آخر يقتنيه العمل الفنى عنصراً عنصراً وجانباً جانباً. وبهذا يفقد الفن أهم خصائصه من وجهة نظر مفكرنا، وهو أن يكون خلقاً جديداً وإبداعاً لما لم يكن له وجود من قبل، فهو يميز فى العالم الذى نحياه ثلاثة أوجه: «طبعة» فى الخارج تبحث فيها العلوم وتجربى أحداث الحياة اليومية حولها، وذاته فى الداخل تتبدى فى أحلام النوم واليقظة وما إليهما، ثم «عالم من فن وأدب» قائم بذاته لا يصور خارجاً، ولا يعبر عن داخل، وإنما هو خلق، وعلى من يرتاده أن يعيش فيه، فلا يخذ منه مجرد نافذة يطل منها على شيء سواء. فإذا وجد المرء فى العمل الفنى نفسه ما يرضيه فقد بلغ المنة، أو «النشوة» بحسب مصطلحه الأخير، وإلا فليس ذلك العمل بالنسبة للمتلقي من الفن فى شيء.

فالفن إذن بناء جديد يبدع خلقه الفنان خلقاً وليس ثمة إخبار عن العالم الطبيعى بالمعنى التصويرى المألوف، ولا إنباء عن قوانين النفس البشرية فى شعورها، ولا عن نشأة المجتمعات وزوالها، بل هنا شيء فريد فى ذاته تشاهده أو نسمعه، ونفهمه مستقلاً عن كل شيء سواء.

أو «الجوهر» الذي تعرضه القصيدة عن وقائع العالم وحوادثه.

ولنبداً محاولتنا بالإجابة على السؤال: إذا جاوز الشعر مجده إلى متذوقه، ألا يتضمن ذلك أن ينقل الشعر شحنة من طرف إلى آخر؟ أي أن اللغة هنا قصد بها الإشارة إلى ما عداها. فكيف إذن نوفق بين أن تكون اللغة أداة إخبار، فلا تكون شعراً، وأن تكون اللغة مقصودة لذاتها فتحقق أهم خصائص الشعر؟

يجيب د. زكي على هذا التساؤل المشروح بأن ما ينقله الشعر ليس خبراً معيناً عن شيء أو فرد بعينه، بل ينقل «حالة» من الحالات الخالدة، أي حقيقة خالدة مثل القانون السرمدي ندركها عن طريق موقف جزئي بحيث لا تستخدم اللفظ القصيدة للدلالة على معانيها مباشرة، بل لتتأمل «الصورة» الفريدة أمام بصيرتنا أو حدسنا. وهنا تكون المتعة الفنية التي تترك وراءها حسدى هو صدق الصورة التي تُفَرِّز في النفس عن حقائق الوجود.

غير أن الفرق هنا بين العلم والشعر أن الأول يقدم صياغة كمية. على حين يمثل الشعر صياغة كيفية تسوق تفصيلات حالة بعينها، ولكنهما في النهاية، أن العلم والشعر، ينبئان عن الحقيقة التي تدوم مادام وجود البشر.

ومهما يكن من أمر، فإن الصورة عنده لا تفرج عن احتمالات ثلاثة: أن تشير إلى شيء في الطبيعة الخارجية، أو تؤمى إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر في مجرى الشعور أو صلتها

أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجمان أو «الضرورة». فالفن عند مفكرنا مادة يملأ صورة التقطها الفنان من حوادث رآها متكررة في حياة الأفراد أو حياة الأمم على السواء. فالقصيدة لا تتبى عما قد حدث فعلاً، بل تخلق كأنها جديداً وحوادث جديدة وإن يكن الخيط الذي يربطها معاً مستمد من حقائق العالم الواقع.

فإذا عدنا إلى أوسطو فيجد أن نلفت النظر إلى أن المحاكاة عنده ليست كما شاع في سوء فهمها محاكاة لكائنات الطبيعة وحوادثها، بل محاكاة لفظها على نحو كلى، وهو ما يقرب من «الصورة - الجوهر» التي تحدث عنها فقينا في هذا الصدد. ولعل الدكتور زكي يذهب في صورته تلك إلى ما ذهب إليه «سوزان لانجر» في نظريتها في الفن الذي هو موضوعة للشعور، ولكن ليس الشعور الخاص بالإنسان الفنان نفسه، بل الشعور الإنساني بما هو كذلك فموضوعة الشعور هنا تشبه إلى حد ما ما ذكره د. زكي من الانتقال من مستوى «الالفاظ» إلى مستوى «اللفظ». والشعور الإنساني بما هو كذلك قد يكون هو «الصورة» التي لا يتخلف وجودها في كافة المتفرقات الواقعية المتباينة.

وعسى أن يزداد الأمر وضوحاً إذا ما حاولنا أن نجتمع أو نوفق بين الطرفين اللذين صنعنا هذه المفارقة أو تلك البلبلة في فهمنا لوجهة نظر الدكتور زكي للفن والادب. فنحن نجد عند أحدهما أن الشعر، مثلاً، «لا معنى له، أي أن اللفاظ وتراكيبه اللغوية لا يقصد بها الإشارة إلى ما عداها خارج القصيدة في العالم الخارجى. بينما نلتقى في الطرف الآخر «بالصورة»

للقنود، بناءً على ما تم استعراضه مما خلده الزمن من آثار الفن والأدب، استعراضاً مؤبداً إلى استخلاص ما هو مشترك في تلك الأعمال الخالدة جميعاً.

ويعترف فيلسوفنا بأن المدرسة التي يؤثرها في النقد هي للمدرسة الأنجلوساكسونية التي اطلقت على نفسها اسم «النقد الجدلياتي» اختار من أعلامها «كينيث بيرك» ليكون مثله الأعلى في النقاد المحدثين.

ويقوم النقد على تحليل النص تحليلاً كاملاً شاملاً للتعرف على كل ما يتصل به توطئة لاستدلال ما في وسعنا استدلاله من هذا التحليل. وأحسب أن نوع التحليل هذا أقرب إلى ما يسمى «بتحليل المضمون» لمواد الاتصال، على أن يكون تحليلاً كفيّاً لا يستخدم الجداول والرسوم البيانية.

ويقدر د. زكي أن هذا الإجراء ليس جديداً في تاريخ النقد، لأنه الأسلوب الذي اعتمدته نقادنا القدامى بغير استثناء عندما عمدوا إلى تحليل الشعر بيتاً بيتاً، وكلمة كلمة، إعراباً، وتركيباً، وبلاغةً، وغير ذلك مما يتعلق بالنص من كافة جوانبه، إلا أن نقادنا القدامى كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يتخبرون به ما هو «أشعر»، أو ما هو «أفضل».

فالنقد الذي يلتزمه مفكرنا نقد تحليلي علمي يقتصر جهده على دراسة الأثر الأدبي نفسه، وكل ما عدا ذلك وسيلة تؤدي إلى تلك الغاية.

فليس من النقد أن يجعل الناقد من الأثر الأدبي نافذة يطل منها إلى سواها من الأمور مثل الأوضاع

باللاشعور، أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه، مكتفياً بذاته. وهنا يكون ارتكاز العمل الفني على تكوينه البحت. وفي هذه الحالة لا يحاكي الفنان شيئاً على الإطلاق، بل يخلق عمله خلقاً لا نظير له في كائنات العالم جميعاً.

فإذا كان العمل الفني على هذا النحو، فكيف نتذوقه، وكيف ننقده. يميز مفكرنا بين قدرتين مختلفتين للإدراك عند الإنسان. أولاهما إدراك مباشر وهو الذي يتصل بالنزق، والثانية إدراك غير مباشر وهو الذي يتصل بالنقد.

فاما القدرة الأولى فهي طاقة وجدانية ! حيث نشعر بما نشعر به قبولاً أو رفضاً، إقبالاً أو إدباراً إزاء المبركات الخارجية من الموضوعات الفنية دون وسيط بين الذات التي نشعر، وبين الموضوع الذي تدركه وتشعر به. فهو إدراك «حدسي» أي وجداني مباشر لا يتطلب وساطة.

أما القدرة الثانية التي يطلبها النقد فهي نمط منطقي أو عقلي للإدراك تستدعي وسيطاً من حركة استدلالية أو انتقالية لأنها موقف عقلي يبدأ من معطيات مقدّمة لينتهي إلى نتائج منشودة. فالأدب إبداع لا نسال فيه الجِدْع عن صدق ما يعرضه من واقع الكون صدقاً علمياً، بينما النقد عملية «علمية» تتضمن «تحليلاً» و«تعلّلاً». فالناقد «يحلل» العمل إلى عناصره، و«يعلل» رفعة العمل أو هبوطه ذاكراً الأسانيد التي يعتمد عليها في أحكامه، مشيراً إلى عناصر معينة وردت في جسم العمل الفني

وليست مهمة الفن في شتى قوالبه وأساليبه أن «يعطف» الناس لأن الواعظين على المنابر قائمون بأداء هذه المهمة خير الأداء. ولكن مهمة الفن أن يخلق ويبدع كأنناً جديداً لم يكن له أصل سابق عليه لا في جوانب الطبيعة الخارجية، ولا في حالات النفس الداخلية.

وربما اتخذ الفنان من هذه وثلك عناصره، كما يتخذ لغة التفاهم أداة له، لكن الكائن الذي يبدعه من تلك العناصر وهذه الأدوات، لابد أن يكون خلقاً وإبداعاً.

بيد أن الدكتور زكي نجيب محمود يستدرك على هذا الإيثار لدرسة «الفقد الجديد»، فيصرّح بأنه «لا يغمض عينه لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه، فكلها وسائل متعاونة، يقرأ بها النقاد الأعمال الأدبية، نيابة عن عامة القراء ليرى هؤلاء فيما يقرئونه أماداً، وإيعاداً، ومستويات لم تكن لتخطر لهم على بال، لولا أولئك النقاد».

الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، فذلك من شأن العلماء الاجتماعيين. وكان العمل الفني مجرد وثيقة تاريخية لا أكثر ولا أقل. وليس من شأن الناقد أن يجعل من العمل نافذة ينظر خلالها إلى بؤيلة نفس الفنان، فهذا من شأن عالم النفس.

فعلى الناقد الأدبي أن يدرس العمل دون أن يجاوز حدوده الأدبية إلى مائيس منها إلا إذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمه، ووسائل للإحاطة بدقائقها وتفصيلها. فليست مهمة الفن أن «يحاكى» الطبيعة، أو «يحكى» عن الإنسان لأنه عندئذ يكون صورة باهتة لأصل ناصع. ولغيم حاجتنا إذن إلى الصورة وأصلها قائم؟

وليست مهمة الفن أن «يكشف» عن طبيعة سيق وجودها وجوده لأن السابق عندئذ يكون متبوعاً ثم يأتى الفن ليكون تابعاً.





شرق العالم وغربه

تصور زكى نجيب محمود للثنائية ، ومحاولة عبورها

هذه جميعاً إلا مصطلحات تشير فى النهاية إلى أم المشاكل فى حياتنا الحديثة ، منذ أن تفتتح وعينا على الآخر الغربى ، وهى تلك التى يلخصها السؤال التالى : كيف يمكن لنا أن نعيش عصرنا بكل ما فيه من تقدم علمى وتكنولوجى ، دون أن نفقد فى الوقت ذاته هويتنا الثقافية التى تشكلت من تراث خاص يميزنا عن غيرنا من الأمم والشعوب ؟

وإذا كانت المصطلحات فى هذه الثنائية الواحدة قد تنوعت ، فإن المصطلح الأقدم الذى ترجم لوعينا بهذه الثنائية لم يَقم إلا على أساس الدين ، فلم نعرف - منذ العصور الوسطى - أنفسنا فى مواجهة الآخر ، إلا على أننا الإسلام فى مواجهة المسيحية ، أى أصحاب الهلال فى مواجهة أصحاب الصليب ؛ وقد كان هذا التشخيص القاصر - باستمراره قرناً - من أسباب تفاقم المشكلة واستعصائها على الحل إلى هذه اللحظة ، وما الدين يهاجمون العلمانية بين ظهرائنا اليوم - وما أكثرهم -

ليست ثنائية (الشرق/الغرب) سوى واحدة من عدة تنويعات لثنائية واحدة أساسية تصور الصراع الذى يعيشه اليوم الإنسان العربى ، وتعكس الهم المقيم الذى يسيطر على أذهان المثقفين العرب ويستنزف طاقاتهم وهم يبحثون منذ أكثر من قرن ونصف عن تشخيص سليم لهذا المازق ، وعن الحل الأمثل الذى يتبع لنا عبور هذه الثنائية إلى النهضة الرجوة بسلام .

تختلف المسميات ويظل المسمى واحداً ، ولنجرب أن نرفع طرفاً من هذه الثنائية هو (الشرق) ونضع مكانه : (الدين) أو (التراث) أو (الأصالة) ، ثم نرفع الطرف الآخر وهو (الغرب) لنضع مكانه (العلم) أو (التجديد) أو (المعاصرة) ، لنجد أن الإشكالية القائمة وراء كل زوج من أزواج هذه الثنائية واحدة فى دلالتها العامة على المازق الذى نعيشه ، فنحن فى كل الأحوال أمام دين يُرَدّ الجمع بينه وبين العلم أو أمام تراث يُراد تجديده ، أو أمام أصالة يُراد لها ألا تقف حائلاً دون المعاصرة ؛ وما

سوى صورة أخرى من صور المنظور الدينى الذى عولجت به القضية فى القديم . وقد كان القوم يستخدمون مصطلحى الشرق والغرب ، ولكن بالمعنى الجغرافى الخالص الذى لايشير إلى أبعد من المعنى الحرفى الدال على جهة من الجهات الأصلية الأربع ، ومايقابلها ، كقول شاعرهم مثلاً - وأظنه أحد المتصوفة - وهو يتغزل :

فلو تفلت فى البحر ، والبحر مالح

**لأصبح ماء البحر من ريقها عذبا
ولو برزت فى الليل يوماً لراهب**

لخلى سبيل الشرق وأثب الغربا

أو كقول المختبى يصف جيشا :

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه

وفى أدن الجوزاء منه زمنازم

فالشرق والغرب هنا لايشيران إلا إلى مشارق الشمس ومغاريها بغض النظر عن الشعوب التى تقيم فى هذه الاتجاهات ، وبغض النظر عن ثقافتها ، وليس هذا هو مانجده فى قول الشاعر الحديث الذى عاصر استعمار الغرب للشرق :

طمع القى عن الغرب اللثام

فاستفق ياشرق واحذر أن تناما

أو فى قول شاعر حديث آخر هو حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية :

إننا إن قدر الإله مصائسى

لن ترى الشرق يرفع الرأس بعدى

ها هنا شرق وغرب جديدان لايشيران إلى اتجاه جغرافى فصص ، بل يشيران إلى ما هو أهم ، إلى شعوب وثقافات ، إلى قيم تتقابل وكيانات تصطرع ، إنهما يشيران باختصار إلى الأنا (الشرق) فى مواجهة الآخر (الغرب) ، بعد أن فشلت الثنائية القديمة (الإسلام والمسيحية) فى تصوير سائر جوانب ذلك التقابل وهذا الصراع . إن الأساس الدينى لم ينجح إلا فى إقامة هوة سميكة لاسبيل إلى عبورها بين الشرق والغرب ، فأصبح تجاوز الصراع إلى درجة من التفاعل الحضارى الذى طالما شهد به التاريخ بين الشرق والغرب قبل أن تظهر المسيحية ثم الإسلام ، أصبح هذا التجاوز مستحيلأ استمالة التوفيق بين عقيدتين .

لقد أصبحنا إذن فى العصر الحديث أمام وعى جديد بالآنا والآخر ، هو وعى جديد لأنه تحرر من الصبغة الدينية فصار قادرا على أن يرى الأمور كما هى عليه فى الواقع : هذا شرق متخلف فى العلوم ، والفنون وسائر أساليب الحضارة ، وذلك غرب متقدم فيها جميعا ؛ فكيف السبيل إلى أن نفيد من هذا التقدم دون أن نفع فريسة فى أيدي الغرب ؟ ونحن أن نفقد ما ننفرد به بين الأمم من خصائص ثقافية وروحية؟ كان هذا السؤال الذى شغل أجيالا من رواد الوعى الحديث منذ رفاة الظهطوى حتى الآن ، والأرجح أنه سيظل كذلك إلى حين .

واجه زكى نجيب محمود هذه الإشكالية عبر مرحلتين من مسيرته الفكرية ، فى المرحلة الأولى التى مثلتها كتاباته الأولى حتى مطلع الستينيات ، وقف موقفا راديكاليا حاسما من مسألة القسمة المفتعلة لحضارة الإنسان إلى شرق وغرب أو شمال وجنوب ؛ ففتح كتابا له صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٢ ، وجمع مقالات كتبت

فى الأربعينيات ، هو كتاب (شروق من الغرب) ، فنجده
يقول :

«وخذ أيضا هذه الموازنة التى لاتكاد تذكر على
مسمع منى حتى يضطرب كيانى كله ولا أعود
صالكا لزمأم نفسى ، وأعنى بها الموازنة بين
مايسمونه شرقاً ومايسمونه غرباً^(١) .

ومصدر هذا الاضطراب عنده أن مصطلحى الشرق
والغرب «لأعنى لهما إلا عند من يريد أن ينزلق فى
التعميم الفاسد ، وإلا فحينئذى أين الخط الفاصل
الذى يكون شرقه شرقاً وغربه غرباً» ؛ وكان عدم
قدرتنا على تحديد الخط الفاصل بين اللحظة الماضية
واللحظة الآتية ، مانعتنا عن الاصطلاح على تقسيم
الزمان !

إن إيمانه بأن الحضارة الإنسانية التى تسود على
غيرها فى عصر من العصور ، لايمكن إلا أن تكون
حضارة واحدة غير قابلة للقسمة ، هو الذى جعله ،
يخلى سبيل الشرق ويتبع الغرب (ولناحظ دلالة العنوان:
شروق من الغرب) ، مادامت حضارة الغرب هى التى
تعبّر وحدهما عن روح العصر ، ومادام الشرق لايزال
راضيا بموروثه قانعا بكل مافيه من طغيان واستبداد
وخرافة وكسل وضعف وفخلاف ، ولم يعد هناك حينئذ
مايمنع من أن يريد زكى نجيب محمود مآله هيجل
عن الشرق : «أهل الشرق لايعرفون حتى اليوم أن
الإنسان حر لمجرد كونه إنسانا عاقلا ، إنهم
لايعرفون إلا أن تكون الصرية لرجل واحد ، ثم
لاتكون حرية هذا الرجل الواحد إلا انبعاثه وراء
نزواته» .

وقد بلغ زكى نجيب محمود فى مرحلته الأولى
تلك إلى أقصى نقطة يمكن أن يتطرب إليها هذا الرأى :

«حين أحلم لبلادى باليوم الذى اشتهيته لها ،
فإننى أصورها لنفسى وقد كتبنا من اليسار إلى
اليمين كما يكتبون وارتدينا من الشيايب،
مايرتدون، وأكلنا كما يأكلون ، لنفكر كما يفكرون،
وننظر إلى الدنيا بمثل ماينظرون ... لسننا شرقا
إن كانت الدنيا إلى غرب وشرق ، ولسنا جنوبا إن
كانت الدنيا إلى شمال وجنوب... والتقسيم كله
باطل من أساسه على كل حال»^(٢) .

هنا تترد أصداء كمال اتاتورك ، وتتسرب أفكار
من طه حسين وبسلامة موسى وغيرهما : وهنا حماسة
وشجاعة تميزت بهما كتابات زكى نجيب محمود فى
المرحلة الأولى حين كان شعاره أن «الجنة لا يرثها إلا
الجبنة»^(٣) . حين كان يجهر بأن «الشيطان الذى
أبى أن يعبد الله استعماله واستكبارا، لأجدر
عندى بالتقدير والتوقير من عابد الصنم الصغير
ذلة وخضوعا»^(٤) .

على أن شجاعته لم تكل وكذلك لم تفتر حماسته فى
المرحلة الثانية التى استلهاها بكتيب صغير لكنه مهم
بعنوان (الشرق الفنان) : فكل ما فى الأمر أن غلالة
شفيفة من الحكمة والوقار قد كسبتهما ؛ وربما أصبح
قدر من التقية ضروريا لكى تكتمل الرسالة ، كما أصبح
القيام برحلة طويلة وشاقة إلى التراث ضروريا كذلك
لاتنتخاب مالا يزال بعد صالحا فى هذا التراث لمواجهة
العصر ، وليست هذه الرحلة بأمورثة العواقب دائما ،
فهناك من يغمبون إلى التراث ثم لا يرجعون ، وهناك
فخاخ التوفيق والانتقاء تحيط بمواطىء القدم ، ولايكاد
ينجو إلا من قد قدر لرجله قبل الخطو موضعها .

نعود إلى كتاب (الشرق الفنان) ، لكى نجد تحويراً
فى النظرة قد يصل إلى حد التقابل ، فالقسمة

الحضارية المرفوضة إلى شرق وغرب ، أصبحت الآن مقبولة ، وهى لم تعد قسمة ثنائية فحسب ، بل هى ثلاثية يتقابل فيها الغرب مع الشرق الأقصى ، لينفرد الشرق الأوسط بمنزلة بين المنزلتين ، أو هى منزلة تجمع بين المنزلتين ، فإذا كانت حضارة الغرب تمثل العقل وميدانه العلم ، فإن حضارة الشرق الأقصى تمثل الوجدان وميدانه الفن والدين ، أما الشرق الأوسط فهو الذى يجمع وحده بين الحسنيين ، أو بلفظ زكى نجيب محمود .

« .. هناك طرفان من وجهات النظر ، طرف يتمثل فى الشرق الأقصى ، مؤداه أن ينظر الإنسان إلى الوجود الكونى نظرة حدسية مباشرة ، فإذا الإنسان جزء من الكون العظيم ، وهذه نظرة الغنان الخالص ، وطرف آخر يتمثل فى الغرب مؤداه أن ينظر الإنسان إلى الوجود نظرة عقلية تحليل وتقارن وتستدل ، وهذه نظرة العلم الخالص ، وبين الطرفين وسط يجمع بين الطابعين ، وهو الشرق الأوسط الذى يدل تاريخ ثقافته على مزج بين إيمان البصيرة ومشاهدة البصر ، بين خفقة القلب وتحليل العقل ، بين الدين والعمل » (٥) .

لعل فى ذلك ما يذكرنا بعبارة الشاعر الإنجليزي ريدارد كبلنج الذاتية ، والتى يقول فيها : للشرق شرق والغرب غرب .. ولن يلتقيا ، غير أن زكى نجيب محمود يرى أن هذه العبارة صادرة عن موقف استعلائى رؤيوى متغرس ، لا محل فيها للنظر إلى الشرق والغرب من مطلق الندية ؛ وإذا فهو يحاول تعديلها ليجعل التناقض الأساسى بين الغرب والشرق الأقصى ؛ ويؤكد من ناحية أخرى تلاقى الشرق والغرب من خلال الشرق الأوسط .

كان زكى نجيب محمود قد ذكر فى مقال له ببيع عن (المنذنة والهرم) أن المنذنة شاعر والهرم فيلسوف ، وهى وجدان والهرم عقل ، ولعل فى ذلك ما يربطه بخيط رفيع إلى طه حسين فى (مستقبل الثقافة فى مصر) ، غير أنه يختلف عن طه حسين فى أمر جوهري ، هو أنه مشغول بتجديد الثقافة العربية أكثر من انشغاله بتجديد هوية مصر : عربية هى أم فرعونية ؟ وربما كان أقرب إلى التسليم بهويتهما ، وإذا كان لابد من مقارنة فى محلها ، فالأجدر أن تكون بين أفكار أحمد أمين ، فى كتابه (الشرق والغرب) الذى صدر بعد وفاته من جهة وأفكار زكى نجيب من جهة أخرى ، وخلاصة رأى أحمد أمين «أن العالم كله على سبعة لا يتحمل إلا مدنية واحدة، من الشعوب من تسنم أعلاها ، ومنها ماتوا أدناها» (٦) ، وأن العلم وحده ليس هو الذى يميز مدنية الغرب ، بل أيضا الديمقراطية فى مقابل الاستبداد الشرقى، والابتكار مقابل التقليد وحرية المرأة مقابل استعبادها . إلخ ، وهذه آراء تطابق تماماً ما كان يريده زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من مسيرته الفكرية .

لقد تفتح وعى المثقفين فى تلك الحقبة على صورة الأنا والآخر وبينهما هذه القوة المزعجة ، وهذا هو ما يجمع بينهم على اختلاف مناهجهم ورؤاهم ، ننظر مثلاً إلى أمثلة محمد عوض محمد الألبية التى قدم فيها صورة يافث وسام ابني نوح بوصفهما رمزين للغرب والشرق ، إذ يقول يافث لأبيه : «إلى الغرب إذن سامضى ، وهناك ساغرس شجرة العلم لك تؤتى زهرها يانعاً» ؛ فيرد عليه سام : «إلى الشرق إذن سامضى ، وهناك اغرس شجرة الدين ، أصلها ثابت وفرعها فى السماء» (٧) ؛ ثم كان وداع . إنه إذن فراق بين الغرب والشرق ، وطلاق بين العلم والدين ، وهذا تشاؤم لم يرض به زكى نجيب محمود ، فيحاول

فى مرحلته الثانية أن يشدهما معاً إلى حظيرة الزواج على أرض الشرق الأوسط .

هل فى ذلك شيء من التوفيقية؟ وهل فيه اعتماد كبير على حقائق الجغرافيا؟ يبدو أنه لا مفر من أن تكون الإجابة بنعم ، ولكن التوفيقية على أية حال أفضل من اليوتوبيا الزائفة التى قدمها **أنور عبد الملك** فى محاولته المتأخرة (**ريح الشرق**) بما فيها من تفاؤل مفرط ، وبما فيها من ارتكان إلى محصول النقد الذاتى فى الثقافة الغربية ، مثل فكرة **اشبنجلو** عن انصطاط الغرب : حيث يبشر **أنور عبد الملك** بنهوض الشرق على أنقاض الغرب الذى بدأ ينهار منذ اتفاقية مالطا ١٩٤٥ ، والشرق عنده يتجاوز المفهوم الجغرافى ليستوعب دوائر حضارية ثلاث : الدائرة الإسلامية دينا ودولة للغرب حتى الفلبين ، والدائرة الهندية الآرية ، والدائرة الصينية اليابانية الآسيوية : وقد سبق **لمحمود أمين العالم** أن توقف عند هذه الرؤية وأوضح تهاافتها (٨) .

أما الأساس الجغرافى ، فهو غير كاف حقا للتمييز بين الشرق والغرب ، وقد تنبه إلى ذلك **قسطنطين زريق** مبكرا ، حين جعل اليابان جزءاً من الغرب وبنيه إلى أن ثنائية الشرق/الغرب تاريخية أكثر منها جغرافية (٩) .

الهوامش :

- (١) زكى نجيب محمود ، شرق من الغرب ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٢ ، ص ١٨٠ ومابعدا .
- (٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٣ - ٤ . (٣) للرجع نفسه ، ص ٢١٩ ومابعدا . (٤) نفسه ، ص ١٤١ .
- (٥) زكى نجيب محمود ، الشرق الفنان ، دار العلم ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٨٩ .
- (٦) أحمد أمين ، الشرق والغرب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ١٠ .
- (٧) محمد عوض محمد ، من حديث الشرق والغرب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٩١ .
- (٨) محمود أمين العالم ، الوعي والوعي الزائف فى الفكر العربى المعاصر ، دار الثقافة الجديده ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٢١١ .
- (٩) قسطنطين زريق ، هذا العصر للتفكير ، دار العلم للملايين ط١ ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٨٨ ، ومابعدا .
- (١٠) فؤاد زكريا ، آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٩ ومابعدا .

على أن زكى نجيب محمود لم يهمل حقائق التاريخ بل إنه استمد منها الشاهد الحى على خصوصية منطقة الشرق الأوسط وقدرتها على الجمع بين علم الغرب وروحانية الشرق الأقصى فى نسق واحد عبر تاريخها الحضارى : وهى الفكرة التى تلقفها فؤاد زكريا فيما بعد دون إضافة تذكر (١٠) .

الشرق الأوسط إذن أكبر من مجرد إقليم جغرافى إنه ضرورة حضارية بدونها لا يكتمل علم الغرب بروحانية الشرق ، والعكس أيضا صحيح . إن الشرق الأوسط باختصار ، هو الشرط المكنى لإنسانية الإنسان : ولذا لا بد لمن أن ينهض ليقوم بدوره الذى لا يمكن أن يقوم به سواه .

لقد أخلص زكى نجيب محمود لهدفه دون منهجه ، فلم يتوقف طويلاً عند الجدل النظرى الدائر حول مفهوم الحضارة ؛ وإذا كان قد انتهى إلى نوع من الوسطية المتقائلة فلاضير ، مادام قد استطاع أن يفتح على أفاق أرحب من الرؤية الأصولية المترتبة التى ظلت سجيبة الصيغة التقليدية البالية : الشرق الإسلامى ، والغرب المسيحى .



زكى نجيب محمود ناقد الشعر

(١)

ناحية أخرى ، للماركسية التي تؤكد المضمون الاجتماعي للادب وتاريخية الظاهرة الإبداعية . لهذا كان الكثيرون من الشكليين الجماليين مصافقين في السياسة ، أو رجعيين صراخاً . ولما ننسى مفارقة إزرا باوند للفاشية ، ولا جهر إليوت - الأكثر حماسة - بأنه أنجلو - كاثوليكي في الدين ، كلاسى في الأدب ، ملكى في السياسة .

وكتابات زكى نجيب محمود عن الشعر موزعة على عدد من كتبه ، ولكنها تتمثل أساساً في كتابه المسمى «مع الشعراء» . وهى وثيقة الصلة بموقفه الفلسفى الذى يقيم تعارضاً حاداً بين نوعين من الكلام : نوع يشير إلى وقائع خارجية ، ومن ثم كان الاحتكام فى شأنها إلى الواقع المحسوس - كأن أقول مثلاً « هذه السجادة مربعة » أو « هذا الطفل أزرق العينين » - ونوع آخر يشير إلى حالات النفس الداخلية ، مما لا ينفصع معه

ينتمى زكى نجيب محمود - ناقد الشعر - إلى الاتجاه الشكلى الجمالى الذى يمثل فى نقدنا المعاصر ، على أنحاء مختلفة : وشاد رشدى ، ومصطفى ناصيف ، ولطفى عبد البديع ، وعبد العزيز الدسوقي . ويقترب هؤلاء الرجال - مباشرة أو بعد نقلة أو نقلتين - من مدرسة «النقد الجديد» الأنجلو أمريكية ، وهى المدرسة النابعة من تعاليم إليوت وريتشاردز فى العشرينيات ، والتي واصلها فيما بعد رجال من طراز: كليات بروكس ، وروبرت بن وارن ، وآلن تيت .

وهذا الاتجاه للشكلى الجمالى يؤكد كما هو واضح من اسمه - أهمية الشكل واستحالة الفصل بينه وبين المضمون . وهو رد فعل ، من ناحية ، للفلسفات الوضعية المادية التى فشلت فى القرن التاسع عشر ، ورد فعل ، من

* من ذا الذى يمارى فى أن الشعر هو قبل كل شيء فن لفظي ، يستخدم اللفاظ لذواتها قبل أن يستخدمها لما تعنيه ؟ فإذا فات الشاعر أن يصوغ وعاء اللفظ فلن يبقى له الكثير من فنه حتى إذا بقي أغزر مضمون شعوري وأخصبه ، وابن نصيب الخمر إذا لم تكن كاس ؟

واين نشيع الحياة إذا لم يكن بدن ؟ واين يتبدى الخالق إذا لم يكن كون منظور مسموع ؟ وقل هذا وأكثر منه فى فن الشعر ، فإذا لم يكن لفظ بارع جيد مختار ، فلا شعر مهما يكن من امر الخصائص الأخر^(٦)

يلتقى زكى نجيب هنا لامع مدرسة « النقد الجديد » فحسب ، وإنما أيضا مع سارتر فى كتابه « ما الأدب؟ » الذى أوجب على الكاتبين الالتزام ولكنه أعفى منه الشعراء ، لأن الشعراء – عنده – قوم يستخدمون اللفظ كغاية لا كأداة ، ويضرمون النار فى أعشاشها . ويدهي أن سارتر كان ينظر – فى موقفه ذاك – إلى جيل الرمزيين للعظماء من أسلافه الأتريين ، بونيفر ومالاميه وفالري وغيرهم .

– الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو الشكل الذى صب فيه موضوع ما ، ولو انهيار الشكل لم يعد الفن فنا حتى وإن بقي الموضوع كله يحذاقيره لم يقق شيئا^(٧) .

هذا هو الأساس الذى اعتمد عليه فى وصف زكى نجيب محمود بالشكلية ، دون أن يكون لهذه الكلمة أى

رجوع إلى واقع خارجي ، ومن هذا النوع ألوان الخبرة الدينية والفنون بكافة أشكالها . هنا لا يكون معيار الصدق والكذب هو معطيات الحواس أو ما زاد عليها من أدوات الفحص والبحث ، وإنما يكون معيارا ذاتيا داخليا لا يصح أن يوصف – أساسا – بأنه صادق أو كاذب .

وواضح أن زكى نجيب محمود مدين هنا لما قد كمبريدج الأستاذ 1 . 1 - ريتشاردز صاحب « النقد العملي » و « أصول النقد الأدبي » ، ومن قبلهما « معنى المعنى » ، بالاشتراك مع تشارلز كاي أو جريد فريتشمارنيز يفرق بين لغة العلم ولغة الأدب على أساس أن الأولى إشارية ، والثانية إيحائية . والتقريرات التى يلى بها للشاعر – كان يقول دانتى ، مثلا – «سلامنا فى مشيقتنا» – إنما هى «تقريرات زائفة» لا بمعنى أنها كاذبة وإنما أنها فى الحقيقة لا تقول شيئا عن الواقع الخارجى وإنما تعبر عن حالة من حالات الفكر ، والوجدان . ويذكر كاتبنا وتشماروز ، صراحة ، فى أكثر من موضع من كتاباته .^(٨)

ما العناصر التى يتألف منها تصور زكى نجيب لفن الشعر ؟ الأفضل أن ندعه هو ذاته يتكلم – فهو الأقدر على الإبانة والإفصاح – وأدعو القارئ إلى تأمل المقتطفات التالية التى تمتد عبر عدد من السنين (لاحظ أنه حدد موقفه منذ البداية ، ومن ثم لم تتطور نظريته إلى الشعر كثيرا ، ولم يكن هذا رجعا إلى جمهور فكري كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما أية انشغال من الابدالية إلى النهاية) :

ظلال انتقاصية ، بل هي - على العكس - من أعلى كلمات الثناء في لمعجمي النقيدي الخاص . ولنلاحظ أن مفهوم الشكل قد اتسع لدى النقاد المحدثين - ابتداء من الشكلانيين الروس وانتهاء بالتفكيكيين وما بعد البنويين - ليشمل ما كان يدعى «المضمون» أيضا . من هنا ظهرت اصطلاحات من قبيل «مضمون الشكل» باعتبار الشكل هو الوعاء الاساسي الذي تنصب فيه كافة مكونات القصيدة من أفكار واتجاهات ومعتقدات .

« إن الفن ليس له «معنى» ولا ينبغي أن يكون له ، إلا إذا أراد صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن ، فينتهي به إلى شيء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذلك » (٤) .

هنا ينظر زكي نجيب - وإن لم يقل ذلك - إلى مقولة الشاعر الأمريكي أرشيبولد ماكليس في قصيدته المسماة «فن الشعر» : « لا يجمع بالقصيدة أن تعني / وإنما أن تكون » . فهنا تفرقة بين «المعنى» باعتبار إضافة من الخارج تفسر بها ما تقوله القصيدة والقصيدة ذاتها باعتبارها بناء أنطولوجيا له كيانه القائم برأسه في استقلال عن مختلف التفسيرات .

« لافرق عند الفن بين أن يصور الفنان فضيلة أو أن يصور ذليلة مادام قد إجاد التصوير في كلتا الحالتين . وهذا هو ملتان يصور الله ويصور الشيطان فيجيد في الصورتين معا ، بل لعله في تصوير الشيطان أجود وأقوى . وإن فن فهو فنان بهذه كما هو فنان بتلك » (٥) .

وواضح أنه ينظر هنا إلى مقولة ولیم بلیک عن ملحمة «الفرزوس المفقود» للثن : « لقد كان ملتان شاعرا حقاً ، وكان من حزب الشيطان دون أن يدري ، فشیطان ملتان شخصية أسرة ، طورها الرومانتيكيون مثل بايرون فيما بعد ، لا يملك القارئ ، إلا أن يتعاطف معها - ولو بقدر - لما فيها من صفات الكبرياء والعزة والجلال . ولنتذكر أن الشياطين ليست في نهاية المطاف إلا ملائكة ساقطة .

* « أول ما نطالب به الشاعر العربي هو أن يظهر لنا عبقرية اللغة العربية وأن يخرج إلى الأذان مكتون سرها ، وإنه لهرء العابثين بمجدنا ذلك الذي نسمعه من بعض شعرائنا اليوم من دعاة العامية ، أو من القائلين باستخدام الشعر وسيلة لغاية أسمى منه ، فإذا كنت شاعرا ، فالأولوية هي للشعر ذاته ، ثم تأتي بقية الأغراض عوارض طارئة على الجوهر » (٦) .

مرة أخرى نجد للكاتب متسقا مع ذاته . هذه نسخة محورة ، وبالألف الزهافة ، من مذهب «الفن للفن» (وإن كان زكي نجيب لا يستخدم هذه العبارة) . وهنا قد شئ محمد النويهي غارات شعواء على هذا المذهب (ممثلا في مصطفى ناصف) كما تعرض - عبر السنين لهجمات من خصوم أقباء مثل محمد مندور ، والقط ، وغنيمى هلال ، وعلى الراعي ، وشكري عياد وغيرهم ومع ذلك تظل «الأولوية .. للشعر ذاته» كما يقول ناقدنا مصيبا .

إن تحيزي الخاص .. إنما هو لشعراء لا يكون
عولهم مسرفة في الاستتار . أريد للشاعر أن
يكون قوى الجسم ، ولوعا بالمحادثة ، قارئا
للصحف ، قادرا على الشفقة والضحك ، عليما
بالاقتصاد ، ذواقة للنساء ، منخرطا في علاقات
شخصية ، مهتما بالسياسة اهتماما نشطا
متفتحاً للانطباعات الفيزيائية » (٩) .

ومنطلق زكي نجيب في نقده يمثلته قوله :

« القاعدة الأولى في النقد الفني المنصف هي
أن نحاسب الأثر الفني المفقود بالمعيار نفسه الذي
خلق ذلك الأثر على أساسه ، وإلا فربما وجدنا
أنفسنا نققد القط لأنه ليس نمرًا » (١٠) .

وعلى هذا الأساس نراه في مقالة له عن ديوان
أدونيس « أغاني مهيار الدمشقي » يلاقي الشعر
الحدثي على أرض محايدة ، دون تحيزات مسبقة ، وهو
مسا لم يحدث للأسف حين كتب عن صلاح عيد
الصور ، وعبد المعطي حجازي وغيرهما من شعراء
التجديد في مصر . فهو يلاحظ أن موقف أدونيس يعبر
عنه قولنا : « إني أرفض ، إذن أنا موجود » . ويحل
قصائده تحليلًا لفظيًا دقيقًا فيجدها مشحونة بعبارات
يأنسه سوداء « من أول الديوان إلى آخره تصادفك
الصور الشعرية المبتكرة الأصيلة » إنه لا يرمى إلى
أن « يعنى » وإنما إلى أن « يوحى » وإن كان يختم مقاله
متعملاً تساؤل الحائر : « كيف سيبدو شعر
أدونيس هذا بعد ألف وخمسمائة عام ؟ وهل
يقدر له البقاء » ؟ (١١)

وفي أقوال زكي نجيب ما يمكن أن يختلف معه
المتخصص في الأدب الإنجليزي . يقول عن الشاعر
الويلزي ديLAN توماس : « عاش من شعره في
مقصورة من لفظ منغم وكانما ليس وراء هذا
اللفظ عالم فيه ناس وفيه أحداث » (١٢) . لفظ منغم
نعم ، ولكن وراءه أيضًا عالم فيه ناس وفيه أحداث . إن
لتوماس قصائد من وحى الحرب العالمية الثانية ،
وغارات الألمان على مدينة لندن ، وهو شعر سياسي لا
شك فيه وإن كان في اتجاهه العام مخالفًا لشعراء
الانترزام اليساري في إنجلترا الثلاثينيات أودون
وسيندن وداني لويس هنا عجلة في النظر لاتجاهها في
كتابات زكي نجيب ، الأكثر روية ، في الفلسفة .

ومرة أخرى نجد « أصداء » من النقد الإنجليزي
عنده ، سرت منه مسرى الدم في العروق ، حتى لم يعد
يشعر بحاجة إلى ردأه إلى مصادرها ، وذلك لفرط ما
تمثلها وغدت جزءاً منه انظر مثلاً إلى قوله عن أودن :

« نموذج الشاعر عنيد لم يعد هو المتعمق
المتبحر المستعلى على عامة الناس ، بل هو رجل
الذنب - كما يقولون - الذي يخالف الناس ويحسن
الحديث ويقوى على الضحك ، هو الذي يقرأ
الصحف اليومية مع الناس وتشغل باله شواغل
الناس من سياسة واقتصاد ، بل هو الذي يبسط
الشعر تبسيطاً يصلح به أن يذاع على الناس في
الرائيو وخلال أفلام السينما » (١٣) .

لست أشك في أن ناقداً كان ينظر هنا إلى قول
صديق أودن لوى ماكينيس :

وماأخذ على شعرائنا المحدثين يلخصها قوله :

باكثر وبينه في لجنة الشعر بالجلس الأعلى للفنون
والآداب والعلوم الاجتماعية فيقول :

« هل يقبل الشعر إذا تخطى الشاعر عن تقاليد
هذا الفن الأدبي الموروثة على السنين من وزن
وقافية ؟ ها هنا امتدبنا النقاش ساعات طولا ،
وموقف العقاد من رفض هذا الشعر السالب صلب
لا يلين ، وحجته انه إذا كان لكل لعبة قواعدها
التي لا تجوز بغيرها أفلا يكون للفن قواعده ؟ ثم
ما عيب النثر الفني إذا ما الحق هؤلاء الناثرون
انفسهم به ؟ وآخر ما وصلت إليه مناقشاتنا من
نتائج فيها التحوط والتسامح ، هو أن نقرر أن
معياري القبول والرفض إنما يكون الجودة وعدم
الجودة الفنية دون أن نشترط أكثر من ذلك ، (١٣) .

ويؤكد زكي نجيب - وقوله عندي مصدق - أن
العقاد كان مخلصا في موقفه من الشعر الجديد لا
تحركه مصالح شخصية ، وإنما تحركه الغيرة على اللغة
والتراث والقومية والدين . يقول :

« كم ألف لفظة نوقية أهدتها من الاستماع إلى
تعليقاته على الشعر المعروف ، لأنه لم يكن
ليرضى لنا أن نرفض قصيدة إلا إذا قلنا : لماذا
نرفض ؟ وفي إبداء الأسباب يتبين الناقد الذواق
الأصيل ، إذا ما أهون على العبد أن يقول : هذا
حسن أو هذا رديء ، عاجز عن بيان العلة في
حسن الحسن ورداءة الرديء ، لكن العقاد يقبل
ويرفض ثم يبدى الأسباب » (١٤)

« كثيرا ما يوغلون في الإيحائية إلى حد
الغموض المغلق الذي لا يوجى بشيء على
الإطلاق ، وكثيرا ما يسرفون في التشاؤم والياس
إلى حد الإغراق الذي لا يصنقه أحد ، فلا ترى
عندهم إلا الضراب والموت والفساد والوجل
والحطام والعفن والانهييار والمرض والنشل
والضياء والبيوت المهجورة - فهل هذا السواد
القائم كله هو ما نخصه حقاً بإزاء حياتنا
المعاصرة ، لا سيما حياتنا نحن العرب ، وهي
الحياة التي تشيع الأمل في انفس الناس جميعا »
(١٢)

أما أن حياتنا نحن العرب « تشيع الأمل في انفس
الناس جميعا » فذلك مالا أدريه (من المفارقات القاسية
أن يظهر هذا الكلام في كتابه «وجهة نظر» المنشور عام
١٩٦٧ ، عام الهزيمة ، ولابد أن المقالة كتبت قبل ذلك) .
ولكن الذي أدريه هو أن ناقدنا أكثر تسامحا حين تظهر
هذه العيب لدى شعراء الغرب ، أو حتى لدى شعراء
سوريا ولبنان . أو ليس « الغموض المطلق »
وه التشاؤم والياس» من خصائص قسم كبير من
الشعر الحديث - والحداثي - بعامة ؟ ألا نجدها لدى
إليوت ذاته الذي يعجب به الناقد ؟ أحرام على بلابله
الدوح ، حلال للطير من كل جنس ؟!

وفي مقالة له عن « العقاد كما عرفته» يحدث زكي
نجيب من مناقشات دارت بين العقاد وعلى أحمد

الدخول في دولة الفن الخالد» (١٦).

لاحظ الكلاسيكيات العقادية - «دولة الفن الخالد» - حين تتسلل إلى فيلسوف وضعى منطقى يشكك في المثل الأفلاطونية الباقية ، ولا يفتأ يكرر أن التغيير خاصة الوجود الملازمة . وأنت لا تضع قدميك في نفس الماء مرتين . يخيّل إلى أن ثمة قسمة بين عقل زكى نجيب وقلبه ؛ ولعله ليس من قبيل المصادفة أن نجد له كتابين يحمل أحدهما عنوان « قصة نفس » والآخر « قصة عقل » .

وفى مقالة عن ديوان احمد عبد المعطى حجازى « مدينة بلا قلب » نراه يختم المقال بقوله :

أما بعد فواخساراه ؛ واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح ، وتسيل أطرافه هنا وهناك ، دون أن يجد القالب الذى يضمه بجذرائه ، فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ هناك كان شاعر تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيرا عن قومه وعن عصره » (١٧) .

لقد كتب إليوت يوما ما معناه أن الاختبار الحق للناقد هو أن يصدر حكما على قصيدة جديدة : قصيدة تواجه مباشرة دون احتمال وراء رصيد مكتوب من الآراء النقدية السابقة وتعليقات الأقدمين . ويحق لنا أن نقول إن زكى نجيب - فى هذه المقالة - قد أخفق فى اجتياز الاختبار . لقد عجز عن تبين « القالب » الذى يصون مادة حجازى من الانسكاب ، وما هذا القالب سوى النص ذاته بكل ما يشتمل عليه من أفكار واتجاهات وصور

ولأن زكى نجيب ذاته - رغم جرأته الفكرية - كان أقرب إلى المثل الفنى الكلاسيكى ، وأميل إلى المحافظة الذوقية ، فقد انتهى إلى موقف لا يختلف من حيث الأساس عن موقف العقاد ، وإن كان أكثر اعتدالا وأحرص على الإنصاف . يقول فى مقاله « ما الجديد فى الشعر الجديد ؟ » :

« لا نريد أن نتكلم كلاما فى الهواء ، بل نريد أن نجيب عن سؤالنا والدواوين بين أيدينا ، فنضع - مثلا - ديوان « صلاح عبد الصبور » ، إلى جانبه ديوان محمود عماد أو ديوان محمود حسن إسماعيل ثم نسأل : ماذا هناك وليس هنا؟ » (١٨) .

هذه تساؤلات جادة وجديرة بالإجابة . وقد أجاب عنها - فى حينها - محمد مندور ، وعن الدين إسماعيل ، وآخرون . ويكاد زكى نجيب ينسى توصيده بين الشكل والمضمون - وهو ، كما أسلفنا ، من بديهيات « النقد الجديد » فيقول فى ختام المقالة :

« بمقدار صلابة المادة التى يتناولها الفنان تكون مهارته الفنية فى تطويعها والإمساك بزمانيها ، عظيمة الشعر الجاهلى هي صلابة مادته ... فهل يدعى شاعر من « الجدد » أن فى مادته اللفظية مثل هذا العناء الذى يقتضيه المغالبة والتغلب ؟ كلا ، فالبناء من قش قش ما شئت فى محتواه ، لكن تهافت البناء يقضى بجرمائه من

وريموز وموسيقى . قد يقال دفاعاً عن زكى نجيب إن حجازي كان آنذاك في مطلع حياته الشعرية ، وإن هذا ديوانه الأول - ولو أنه يحوى بعضاً من أفضل ما كتب - ولكن لماذا لم يوفق في تذوق هذا الديوان الأول آخرون مثل رجاء النقاش كاتب مقدمته ، وعز الدين إسماعيل صاحب « الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية » ، ولويس عوض صاحب مقالة « مدينة بلا قلب؟ » (١٨) .

ويهاجم زكى نجيب مقنة لويس عوض المشهورة لديوان « بلونولاند » وهي المقنة التي تحمل عنوان « حطموا عمود الشعر » (١٩) . حقا إن المقنة استفزازية عن قصد تهدف إلى تحريك الجوامد وإشاعة الفلق في الجو الأدبي الساكن أو الذي كان يبدو ساكناً . ولكن ثورتها تكتيكية أكثر مما هي استراتيجية : فأغلب الظن أن لويس عوض - في أعماقه - كان أقرب إلى المثال الكلاسيكي شأنه في ذلك شأن زكى نجيب ورشاد رشدي ، وإن ظلت عواطفه على السطح ورومانسية فوارة . يخيل إلى أن لويس عوض كان متأثراً في كتابتها ببيان ماركس وإنجلز الشيوعي ، وبيانات الداديين والسرياليين وغير ذلك من الوثائق الثورية . وينبغي أن توضع هذه المقنة في سياقها التاريخي - أواخر الأربعينات وهي فترة تجريب حاد في الشعر والنص والفرن التشكيلي المصري - ففي هذا ما يفسر الكثير من غلو لهجتها ، وإسراف تعميماتها ، وقصدها إلى صدم الحساسيات ومهاجمة الليبرالية . إذ لا يُتصور أن لويس عوض أستاذ الأدب الإنجليزي الضليع كان يجهل ما كتبه إليوت وغيره عن أهمية الموروث ، أو يجهل عكوف « العقاد الجند » ذاتهم على تراث

شكسبير والشعراء الميتافيزيقيين والأوغسطينيين والرومانتيكيين والفكتوريين بشعره بحثاً ونقداً . من هذا المنظور ينبغي أن نقرأ قول لويس عوض : « جيلنا يقرأ قائلري وت . س . إليوت ولا يقرأ البحري وأبا تمام » (٢٠) ليست هذه - كما يبدو على السطح - دعوة للجهل بالبحري وأبي تمام ، فلو كان قائلري وإليوت عرييين لكنا أول من يدعو إلى قراءة هؤلاء الشعراء . إنما هي نقلة لمواضع التوكيد ، ودعوة إلى الحدأة في مواجهة السلفية ، إذ لاشك أن بحري وأبا تمام مدرسي ومفتشي وزارة المعارف العمومية عام ١٩٤٧ يختلفان عن البحري وأبي تمام لويس عوض، ومصطفى بدوي ، وعبد الصبور ، وحجازي ، وأدونيس .

وقبل أن أترك كتاب زكى نجيب « مع الشعراء » أود أن أنه إلى أن أضافته الأساسية إلى نقد الشعر هي انطلاقاً من زاوية فلسفية لا نجدها عند أقرانه من النقاد . إنه يقول في مقاله عن « العقاد الشاعر » :

« إنه أدخل في باب « الجليل » منه في باب « الجميل » بالمعنى الذي حددناه لهاتين الكلمتين ، ففي هذا الشعر - كما أسلفنا - شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط ، فيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، فيه من الشعور صحوة لا نعاسة ، فيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ، فيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، فيه من الخيال جده لا لعبه ، فيه من الروح أعماقه ونزاه - فلا عجب أن يمس

ديوانه العابثون فيتركون قائلين : هذا فلسفة وليس شعرا» (٢١) .

هنا يعمد زكي نجيب إلى اصطلاح تفرقة إدموند بيرك بين الجميل والجليل فيطبقتها على صاحب «فرضة البحر» و« العقاب الهرم» و« أنس الوجود» . ويلخص في إيجاز بارع خصائص شعر العقاد ، كما يراه ، فيقول :

«البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرك لقوة الخيال ، الحدود الذي ينتهي إلى اللا محدود - ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنا من كان صاحبه» (٢٢) ويقارنه بهرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن (٢٣) .

ومن هذا المنظور الفلسفي ذاته يكتب عن « القصيدة الثائية» للإمام الغزالي (٢٤) ، ونظرية الشعر عند الفارابي (٢٥) ، و« عينية ابن سينا » (٢٦) . كلما يكتب عن « فلسفة العقاد من شعره» (٢٧) وعن ديانة طاعور (٢٨) وعن « منطق الطير» لفريد الدين العطار (٢٩) .

هنا يمتاز زكي نجيب محمود على ناقد مثل رشاد رشدي أستاذ الأدب الإنجليزي الكبير الذي هو أقرب نقادنا إليه من حيث المزاج النقدي والخطفية الثقافية ، والزعة الشكلية لكن رشاد رشدي كان جاهلا بالفلسفة (وبانساق فكرية أخرى كثيرة) ومن ثم افقر رغم عمق

اطلاعه على مدارس «النقد الجديد» - إلى الأساس الاستطائقي الراسخ الذي تصدر عنه كتابات زكي نجيب فتمنحها صلابه وبقاء على الزمن .

(٢)

شكا زكي نجيب مرة ، من أن الناس لا يحملونه نقادا على محمل الجد ، مع أن النقد الأدبي ونقد الشعر بخاصة - ربما كان أعمق اهتماماته بعد البحث الفلسفي الذي هو مهنته وقوام عيشه . يقول في ختام مقالة له عنوانها «شاعر ينقد نفسه» .

« لا أنا بالشاعر ، ولا أنا من النقاد المعترف بهم ؛ لأنني على كثرة ما كتبته في نقد الأدب والفن، فلقد كتب كتابة الهواة لا كتابة المحترف ، ومن هنا - فيما يظهر - سقطت من الحساب عند السادة الذين يتقنون الحساب» (٣٠) .

وإذا ضربنا صفحا عن المראה الواضحة في هذا الكلام (هناك الآن ، على الأقل ، كتاب كامل لمصطفى عبد الغني عن زكي نجيب نقادا أدبيا ، ونستطيع أن نقول وثائقين ؛ والبقية تأتي مع الزمن) فسنجد أن هذا «الهادي» كان أشد صرامة في منهجه النقدي من كثير من النقاد «المحترفين» ، ومنهم منذور .

في مقالة عنوانها « النقد بين الذوق والعقل »

البكر « الغاية المقدسة » على انطباعية آرثر سيمونز
وسونبرن وغيرهما .

وعند زكى نجيب ، خلافا لما قال به بعض القدماء،
أن « اعذب الشعر أصدق » . (٢٢) وهو يتوسل إلى
إثبات هذه المقولة بعرض مقالتين من النقد الإنجليزي
إحداهما للناقد والمؤرخ توماس . ماكولى يتحدث فيها
عن الكاتب الشاعر اديسن ، والثانية للناقد الفنى جون
رسكن صاحب مفهوم « المغالطة العاطفية » وصاحب
الفضل فى إذاعة فن تيرنر الانطباعى حين كان هذا
الفن ما زال محل خلاف وجدل .

ولزكى نجيب مقالة عنوانها : الناقد قارىء
لقارئ، تتم عن دين ثقل لكتاب ستانلى هايمن (الرؤية
المسلحة) ، وهو الذى نقل إلى العربية تحت عنوان
(النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) .

ولزكى نجيب مقالة أخرى - لا تقع فى نطاق النقد
الأدبى عنوانها « البرتقالة الرخيصة » (٢٣) يلوح أنها
مستوحاة من مقالة الكاتب الإنجليزى ا . ا . ميلن
العنوان « الفاكهة الذهبية » (ويقصد بها البرتقالة) فى
كتاب له يسمى « ليس معنى ذلك أن الأمر مهم » ؛
مما يؤكد ما قلته أعلاه - حيث إن أمانة كاتبنا فوق كل
شك - من أنه تمثل الثقافة الانجليزية تمثلا كاملا حتى
أصبح ، كالمأذنى ، يسوق أحيانا آراء الآخرين وكأنها

يعرض ناقدنا لكتاب مندور « النقد المنهجي عند
العرب » (وفيه يتركز الاهتمام على الأمدى
والجرحانى ، مع التفات إلى ابن سلام الجمحى ،
وأبى هلال العسكري ، وابن الأثير) . ويثنى زكى
نجيب على جهد مندور ثناء مستطابا ، ولكنه يخالفه إذا
يجعل للذوق الشخصى الكلمة العليا فى نقد الفنون .
ويقول :

« نُصِر على أن يقوم النقد على تحليل عقلى ، نصر
على أن يكون النقد علما » (٢٤) .

إذا كنا لا نستطيع ان نوافق مندور على رايه - هذا
المعجب بحق كما وصفه ناقدنا - فلننا لا نستطيع أيضا
أن نوافق زكى نجيب على ان يكون النقد علما ، بل لا
نرى ، أصلا ، كيف يمكن أن يكون كذلك . سيظل النقد -
وفى هذا مصدر ثرائه اللامتناهى وفنتته - يتحرك دائما
على طول عدد من النقاط بين العلم والفن ، فهو علم وفن
معاً ، ذوق وتحليل فى آن . ولو أنه كان ذوقا خالصا ، أو
علما خالصا ، لرائت عليه الرتابة ، وفقد ماله من قدرة
على تحريك العقول واستجاشة الوجدان . إن الحياة -
والنقد جزء منها - أوسع من أن تنحصر فى باب واحد .

ويراصل زكى نجيب جملته مع مندور (وأيضا مع
على أدهم ، صاحب كتاب « على هامش الأدب والنقد
») فى مقالة عنوانها « بين الأدب والنقد » فيحمل على
النقد الانطباعى ، مثلما حمل إليوت فى كتابه النقدى

آرائه مو .

الصحيح فهو في أيدي من المواءم بالمنهج
العلمي» (٢٤) .

(٣)

لم تكن الرقعة التي يتحرك فيها نقد زكي نجيب
الشعري بالغة الاتساع ، ولعل ذلك كان راجعا إلى انه
أحرص على التعمق الراسي منه على الامتداد الأفقي ،
وهو في ذلك مصيب . لقد كتب مقالة مستوحاة من
كوميديا دانتي الإلهية عنوانها « الكوميديا
الأرضية» (٢٥) (لغة بلزائية غير متوقعة ، ٩٥هـ)

رلة مقالة عن شكسبير عنوانها « شكسبير في
عصره ، وفي كل عصر» يعرض فيها لمحات من
مسرحيات « هنري الخامس» و «الملك لير» و
« يوليوس قيصر» تدليلا على أن شكسبير حلل ،
أزمة الإنسان في عصره ، فحلل بذلك أزمة
الإنسان في كل عصر» . (٢٦)

والموقف الذي تتخذه المقالة عموما أقرب إلى موقف
الدكتور صمويل جونسون - الديكتاتور الأدبي للعصر
الأفسطي في إنجلترا - حيث يؤكد الناقد ، تمشيا مع
منزعه الكلاسي ، أن عظمة شكسبير تعود إلى تناوله
الحقائق العامة لا الوقائع الجزئية ، وأنه يتناول مواقف
إنسانية مما يتكرر في مختلف الأزمنة والأمكنة .

ويقرن زكي نجيب بين أبي تمام وت.س . إليوت

وفي كتيب له صغير عن « أسس التفكير العلمي »
يعود زكي نجيب إلى فكرته القديمة في التفرقة بين
الاستخدام الإشاري والاستخدام الإيحائي للغة فيقول :

« إنه إذا قال شاعر كامي العلاء » ماأظن أديم
الأرض إلا من هذه الأجساد « فلا يجوز أن
يتعرض له عالم الجيولوجيا قائلا : لقد أخطأت ،
فسطح الأرض ليس مقتصرًا في عناصره على
العناصر التي تتكون منها أجساد البشر ، بل فيه
ما ليس في هذه الأجساد من عناصر ، لا ، لا يجوز
لعالم الجيولوجيا أن يعترض على الشاعر بمثل
هذا ، لأن مشاعر مقياسا يقاس به صوابه
الشعري غير المقياس الذي يقاس به الصواب
والخطأ في العلم ، فعندما قال أبو العلاء إن -
أديم الأرض - في فنه ليس إلا من أجساد بشرية
كانت كاجسادنا ، لكن جاءها الموت فلبليت
وتحللت وياتت ترابا من هذا التراب الذي ندوس
عليه باقدامنا فانما أراد أن يحد من غرور الإنسان
بنفسه ، وهو هدف لا يتصل من قريب ولا من
بعيد بهدف عالم الجيولوجيا حين يحلل تربة
الأرض إلى عناصرها ليعلم ما مكوناتها ؛ ولكل
من الشعر والعلم ميزان خاص ؛ أما ميزان الشعر
الجيد فهو من شأن نقاد الأدب ، وأما ميزان العلم

في مقالة له عنوانها « شاعر ينقد نفسه » موجها نذر القارئ، إلى هذه المفارقة : « إن أبا تمام الناقذ قد لا يعجبه أبو تمام الشاعر » على حين قد « نظم إليوت الشعر من طراز رومانسي ، حتى إذا ما كتب فصوله في نقد الشعر ، كان متشايحا للطرن الكلاسيكية القديمة » (٣٧) .

ومن شعراء العربية (غير المعري) توقف زكي نجيب عند المختبى فحل قصيدته التي مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

ونأتي على قدر الكرام المكارم

وتحليله - إلى جانب حفاوته بالمضمون الفكري والدلالات الاجتماعية والفلسفية - أقرب إلى الشرح الأدبي الثرى (٣٨) وذلك على نحو ما فعل طه حسين ثم صلاح عبد الصبور بابي العلاء ، الأول في كتابه « صوت أبي العلاء » والثاني في مقال له عنوانه « الحقيقة الموحشة » .

وفي تاريخه لتيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة - يلم الناقد بأطراف من حركة الإحياء التي تزعمها البارودي وشوقي وحافظ ومطران ، وأعلام التجديد الثلاثة : عبد الرحمن شكرى ، والعقاد ، والمازنى ، وشعراء أبولو وفي ظليعتهم أحمد زكي أبوشادي ، وحركة الشعر الجديد التي رادها في مصر

صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازي (٣٩) .

كذلك يكتب زكي نجيب عن « حركة المقاومة في الأدب العربي الحديث » فيذكر حادثة دنشواى في ١٣ يونيو ١٩٠٦ وما ألهمته لاسماعيل صبرى ، وشوقي ، وحافظ من شعر . كما يذكر جماعة أبولو في مصر ، وه الانفعالية الرومنسية» للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي (٤٠) .

وتوقف زكي نجيب عند شعر البارودي فابرز كيف انه « في محيط من الركاكة انطلق هذا الصوت العربي المبيئ » . ويعد أن حل عددا من قصائده وأبياته ختم المقال بقوله : « بدأت الثورة عربية فجعلها شاعرنا البارودي ثورة عربية » (٤١) وزكي نجيب هذا ، كالعهد به دائما ، لا يظهر بالجناس اللفظي لهو العائين وإنما يعنى كل كلمة يقولها . مع الحرص على بلاغة التعبير ، ونصاعة البيان .

وفي مقالة « الشعراء الشباب في الجيل الماضي » (أترى في هذا صدى لعنوان كتاب العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ؟) تصدت عن ثلاثة من الشعراء هم : الشابي التونسي ، والتيجاني السوداني ، والهمشري المصري ، وكانما هم ثالوث رومانتيكى يذكرنا بشلى وببيرون وكيتس (٤٢) .

الفكرى وإن كان يخلج تحتها - كالجمر المتقدم من تحت الرماد - توجه العقاد الداخلى وناره المضطربة التى لا ترتفع السنة لهيبها إلا فى أحوال الشك أو الغيرة أو القنوط أو الملل من الوجود (« يدبك فامح ضنى يا موت فى كبدي .. فلست تمويه إلا حين تمحونى » ، إلخ ...)

ولكن الشاعر الذى توقف عنده زكى نجيب أطول وقفة هو العقاد . وقد وعد أن يؤلف عنه كتاباً كاملاً (٤٣) وإكثه ، لحسن الحظ ، لم يف بوعده . فهو لا يتوقف عند تصانيد العقاد العظيمة ، حقيقة ، مثل «القمة الباردة» أو «نفثة» (نوه شكرى عياد بالأولى ، ونوه مندور بالثانية) وإنما يحلل تصانيد أقرب إلى الجفاف العقلى والتجريد

الهوامش :

- (١) د . زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، دار الشرق ، الطبعة الرابعة ١٩٨٨ ، ص ١٩٢ .
- (٢) مع الشعراء ، ص ٨٤ .
- (٣) مع الشعراء ، ص ١٥١ .
- (٤) مع الشعراء ، ص ١٦٥ .
- (٥) مع الشعراء ، ص ٢٣٥ .
- (٦) مع الشعراء ، ص ١٩٠ .
- (٧) مع الشعراء ، ص ١٤٤ .
- (٨) مع الشعراء ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٩) كتيبات اليت (محرراً) ، كتاب بزجوين للشعر المعاصر ، كتب بزجوين ، طبعة ١٩٧١ ، ص ٣٦ .
- (١٠) مع الشعراء ، ص ٨٧ .
- (١١) مع الشعراء ، ص ٨٣ .
- (١٢) مع الشعراء ، ص ٤٥ .
- (١٣) مع الشعراء ، ص ٤٤ .
- (١٤) مع الشعراء ، ص ١٥٠ .
- (١٥) مع الشعراء ، ص ١٥٣ .
- (١٦) مع الشعراء ، ص ١٦٤ .
- (١٧) د . لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، دار المعرفة ، القاهرة ، مايو ١٩٦١ ، ص ١٩٥ - ٢٠١ .
- (١٨) مع الشعراء ، ص ١١٠ - ١١١ .
- (٢٠) د . لويس عوض ، بلوتولاند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٨٩ ، ص ١٠ .

- (٢١) مع الشعراء ، ص ١٨ ، ١٩ .
- (٢٢) مع الشعراء ، ص ٥ .
- (٢٣) مع الشعراء ، ص ١٠ .
- (٢٤) مع الشعراء ، ص ٢١٧ - ٢٢٨ .
- (٢٥) مع الشعراء ، ص ٣٢٩ - ٣٣٧ . ويدهي أن مياها كثيرة قد جرت تحت الجسر منذ التي زكى نجيب بحثه عن « نظرية الشعر عند الفارابي » في مهرجان الشعر بمسقط في مايو من سنة ١٩٥٩ . انظر مثلاً : د . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، وانظر د . ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التوزيع للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٢ .
- (٢٦) د . زكى نجيب محمود ، قصور وأباب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٢٥٦ - ٣٧٢ .
- (٢٧) مع الشعراء ، ص ٥٢ - ٦٥ .
- (٢٨) مع الشعراء ، ص ١٩٨ - ٢١٦ .
- (٢٩) د . زكى نجيب محمود ، أفكار ومواقف ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ١٧٧ - ١٨٢ .
- (٣٠) د . زكى نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٤٤ .
- (٣١) قصور وأباب ، ص ٤٨ - ٦١ .
- (٣٢) د . زكى نجيب محمود ، جنة العبيط ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ١٥٩ .
- (٣٣) جنة العبيط ص ١٦ - ٢٠ .
- (٣٤) د . زكى نجيب محمود ، أسس التفكير العلمي ، سلسلة كتابك (٤) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٧٠ .
- (٣٥) د . زكى نجيب محمود ، قصاصات الزجاج ، دار الشروق ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٧٤ ، ص ٢١٤ - ٢١٩ .
- (٣٦) مع الشعراء ، ص ١٢٣ .
- (٣٧) في فلسفة النقد ، ص ١٤٢ .
- (٣٨) رؤية إسلامية ، ص ٣٢٠ - ٣٣١ .
- (٣٩) وجهة نظر ، ص ٢٩ - ٧٥ .
- (٤٠) وجهة نظر ، ص ٧٦ - ٩٨ .
- (٤١) مع الشعراء ، ص ١٨٥ .
- (٤٢) مع الشعراء ، ص ٩٩ - ١١٢ .
- (٤٣) مع الشعراء ، ص ١٩ .



المقالة الأدبية وشخصية زكى نجيب محمود

أيها القارئ، أنها توفر لنا مجالاً خصيباً لدراسة شخصية الأديب ، والتعرف على انطباعاته عن المجتمع الذي يعيش فيه ؟

فيذا أضفنا إلى ذلك أن أدبنا الراحل أضاف إلى المعالم السابقة للمقالة الأدبية معالم تفرّد بها في مقالاته. فأين نجد مثيلاً لهذه الصياغة اللغوية المحكّمة في غير افتعال ، وأين نجد مثيلاً لتلك الصور الدرامية التي تمتلئ بها أرجاء المقالة ، وهذه المعلومات الأدبية الغزيرة، عربية وأجنبية تتدفق في كل مناسبة . إنها ليست مقالات أدبية فحسب ، إنها صور فنية وقصص رمزية وأحلام تصويرية ، إنها كل ذلك في وقت واحد ، كيف غاب هذا الإبداع المكثف من نقادنا وأدبائنا ودراسينا ليست أدرى .

هذه الخزيرة الأدبية الفنية بما تمثّل فيها من ثقافية الأديب الفنان وانسيابه حملت بين طياتها كثيراً من معالم

المقالة الأدبية قمة الإبداع الأدبي عند زكى نجيب محمود . ولما كانت هذه المقالة تصدر عن قلب يحسّس الأديب بما يحيط به من صور الحياة وأوضاع المجتمع . ولما كان من شروطها أن يكون الأديب ناقماً ، وأن تكون النعمة خفيفة يشبع فيها لون ياهت من التفكك الجميل . وأن يجيء سخط الأديب فيها في نعمة هائلة خفيفة هي أقرب إلى الأنين الخافت منها إلى العويل الصارخ . ولما كان من شروطها كذلك أن تكون على غير نسق من المنطق ، وأن تكون أقرب إلى قطعة مشعّنة من الأحراس الحوشية منها إلى الحديقة المسقاة المنظمة ... وأنها فزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام .

لما كانت هذه هي شروط المقالة الأدبية كما يراها الأدباء والنقاد الانجليز وكما أعجب بها زكى نجيب محمود ، واتخذها وعاء أدبياً لإبداعه ، ألا ترى معنى

شخصية أدبيتنا الراحل . وقد سمّلت كثيراً عن حياته كإنسان . وأجيب هنا على هذا السؤال مرتكزة على بعض مقالاته الأولى التي تصدرت إنتاجه الأدبي والتي خصها بفزارة أدبية فائقة ، وصب فيها مكنون نفس الحساسة الشاعرة .

في مقالته البرتقالة الرخيصة في كتاب جنة العبيط يصور لنا أدبيتنا كيف تخدع المظاهر وكيف تنخدع بها . إنه يفضل أن يكون البرتقالة الرخيصة التي يبدأ العطب من خارجها لا من داخلها «فإن وجدت قشور البرتقالة سليمة فكن على يقين جائز بأن لبابها سليم كذلك ، فالبرتقالة بذلك أمينة صريحة صادقة ، لا تخفى بسلامة ظاهرها خبث باطنها ، ولا كذلك التفاحة التي قد تبدى لك ظاهراً نضراً لامعاً ، فإذا ما شققت جوفها الفيتة أحياناً مباءة يضطرب فيها أخبث الدود تالله لو كنت موزع الأرزاق على هذه الفاكهة لغيرت معايير التقييم ، وقلبته رأساً على عقب ، فأبغ هذه البرتقال الجيد بالوزن والثمن الكثير ، والتفاح بالعدد والثمن البهيس الرخيص ، فلست أدري لماذا لا يكون أساس التقييم ما تبديه الفاكهة من جودة وإخلاص ؟»

وفي مقالة بعنوان رسالة إلى صديقة أدبية في كتاب شروق من الغرب يتمنى لنفسه أن يكون حراً جريئاً «لست أرجو لنفسى شيئاً أعز من أن يكون لي قلب حر جرىء مثل عقلى الحر الجريء ، فقد أشرفت بنفسى على تربية رأسى وتغلّيت بالفكر ، فجاء عقلاً لا يتردد

لحظة في تحطيم الأصنام كأنه ما كانت تلك الأصنام ... لكن قلبى - وأحسرتاه - صنيعة سوى ... فجاء قلباً رعديداً.. يريد له الرأس أن ينهض فيكبى ، يريد له أن يطير معه في أجواء الحرية الطليقة لكنه يسقط ويهرى ، يريد له أن يحطم الأصنام ... من لى بمن يعلم هذا القلب الجبان أن التخلص من الخوف هو حكمة الحياة ؟ من لى بقلب جرىء مثل رأسى ، فلا تهوله أرض ولا سماء ، ولا يروعه عرف ولا تقاليد ؟ »

لكنه يعود فيشكو من «وضع العقل في غير موضعه» كتاب شروق من الغرب يقول : «لماذا أنصت للعقل في نزوات الفؤاد ؟ ... الحق أنى لو استطعت أن أضع حداً لاختصاص العقل في شئونى لما عانيت في حياتى الخاصة كثيراً جداً مما أعانين من صراع بينى وبين نفسى .»

ويواصل أدبيتنا هذه الدعوة للحرية الشخصية في مقالة بعنوان « الأممية الصحيحة» كتاب شروق من الغرب . إنه يتمنى هذه الأممية لنفسه وللناس جميعاً . هذه « الأممية الصحيحة التي تفعل ما فعل آدم حين قسم الروابط التي كانت تربطه بمحيطه ما دام ذلك المحيط من شأنه أن يطمس وجوده ... إن من طمس فرداً من البشر بحيث حرمه معالاه التي تميزه من سواء ، قتل نفساً حرم الله قتلها . وقد يكون القتل بغير دماء تسيل . وليس أشد إهداراً للأممية الإنسان من نوبيان وجوده فى أسرته أو فى أمته ، بحيث لا يعود له وجود شخصى بارز ظاهر ... الأصل عندنا ... ألا يعيش فرد إلا إذا أكل فى جوفه أفراداً ، أما أن يعيش الأفراد جميعاً فى توازن

لا تختلف فيها نملة عن نملة ! وأقرن فوضاهم
هذه بالنظام فى جنتى ، فأحمد الله على
سلامتى ... !!»

كنت أستطيع أن أقدم من هذه المقالات وما حوت من
سمات شخصية أدبينا الراحل الكثير والكثير . وكنت
أستطيع أن أضيف الكثير والكثير مما أكدوا بقوة فى كل
حياته من مواقف زملائه ، مع طلابه ، مع ذويه ، مع
معاونيه .. مع وطنه بأكمله .

لكن معذرة فهذا هو كل ما أستطاع أن يقدمه فى
عجالة قلم يهتز فى يد مرتعشة .. وكلمات أنتزعها
انتزاعاً من نفس مصدعة ، فقدت توازنها حين غاب عنها
المحور الذى دارت كل ساعات حياتها حوله ، منذ أكثر
من أربعين عاماً .

واتساق كما تقوم أنغام الموسيقى ممتزجة متجاورة ، فهو
عندنا ضرب من المحال » .

ويؤكد إيمانه العميق بالمساواة بين الناس فى مقالته
الساخرة الرائعة جنة العبيط وقد اتخذها عنواناً للكتاب
كله . ويقارن فى هذه المقالة بين ما رآه فى المجتمع
الإنجليزى وما تركه فى مصر فى الأربعينيات .

« فإكن عندهم فقيراً ما شئت ، أو كن عندهم
غنياً ما شئت ، لكنك إنسان كن عندهم جاهلاً ما
شئت ، أو كن عندهم عالماً ما شئت لكنك إنسان .
كن عندهم ضعيفاً ما شئت ، أو كن عندهم قوياً ما
شئت ، لكنك إنسان . كن عندهم زراعاً أو صانعاً ،
فأنت إنسان . كن عندهم خادماً أو مخدوماً وأنت
فى كلا الحالين إنسان ، كأنهم جماعة من النمل





الإسكندرية

الحوارُ الذي مع البحر لم يهدأ

ولا جاوزتُ خطاكِ بعيداً

حدُّ اكتمال البداية!

شررتُ في مراجلِ الجمرِ

ينداحُ على شطّكِ

فالماءُ والنارُ

صفحتانِ

وأية!

أفقُ باذخٍ،

يُرِنِّقُهُ بَوْحُ شَجِيٍّ
وَهَاجِسُ لُودَاعِ
وَعَاشِقُ يُصْطَفَى فَيْكِ
زَمَاناً
وَمَوْعِداً
وَنَهَايَةً!
الْحَكَايَاتُ مَلْهُ صَدْرِكَ
وَالْبَحْرُ هُوَ الْبَحْرُ،
يُورَافِكُ جَانِباً
- مِثْلَمَا الْآنَ -
وَمُسْتَفْرِقاً
إِلَى رَكِيكِ الْمَلَكِيِّ
وَفِي قَصْرِكَ الْعَسْجَدِيِّ
عَلَى عَرْشِكَ التَّبَجِّيِّ
وَيُعْطِيكَ مِنْ نَفْسِهِ
لَا يَضُنُّ
وَلَا يَشْتَكِي
إِنَّهُ بَاسِطُ ذِرَاعَيْهِ حَوْلِكَ

وما زلتِ ..
هل تبوحين؟
تصدين؟
أم لعلك في أسرِ هواءِ
تُرخينَ حَبْلَ الغواية!
حاجزُ الرملِ خلفَ ظهركِ يمتدُّ ..
وفي وجهكِ وجهانِ :
أوسطيُّ
وحالمٌ بالبداية!
راسكِ الآنَ غارقٌ
وعلى ثوبكِ
أخلأُ رحلةً في امتدادِ العمرِ
تنسابُ في خيوطِ الحكايةِ
ما الذي تُزمنين؟
قفزِ إلى المجهولِ ..
أم غفوةً إلى الأمسِ ترتدُّ
وماضٍ يرومُ بعثَ الروايةِ
بين حُلُمَيْنِ تَسْتَدِيرِينَ للشمسِ

وتمضينَ ..
وفي مقلَّتِكِ دمعاً «إيزيس»
وفي خطوتكِ إغواء «روما»
ويسمعيكِ هاتفٌ من أذانِ الفجرِ ..
هل أنتِ في طريقِ الهداية!
وحَدِّكِ الآنُ في القرارِ
فكوني أنتِ
لا تحفلِي بكلامِ الناسِ
إنَّ الهديرِ حولكِ يشتدُّ
الوجوه التي صَحَّتْ تشرنوبُ الآنَ
هذي الشقوقُ قد قَذَفَتْ ساكنيها
هل تُولِي مشدوهاً
في فجاجِ الأرضِ
تغلي قيعانُها ..
وتُصَلِّي؟
هل تُوَلِّي !..
بُنْتُحَى البحرِ ..
يختفي ..

وطيورُ البحر تبكي ..
وعلى الشاطئ الحزين المدمى
دمعةً من «كافانيس» المتوحد
إنه ذائب كما تتهاوى
شمعةً.
أشعلتْ ظنون لياليه
وأثامه،
وعُقابٌ من الهواجس ينقضُّ عليه
ينوشه في انفعالٍ،
يسوقه للنهاية!
وهو في كهفه يردُّ جيوش الخوف عنه
ويحتمى من صباحه
بمجيء البرابرة
إنهم .. إن أتوا مدينته المستباحة -
بعضُ حلٍّ من الحلول!
أم تُراه «داريل»
يَخوضُ في الوحلِ،
ويرتاد قبوه في شعاب الليلِ

كَيْ يَطْفِئَ الشَّعَارَ الَّذِي يُشْبِهُ فِيهِ

أَخْطَارُهُ الْوَحْشِيَّةُ!

وَالرِّفَاقَ الَّذِينَ جَاسُوا

وَجَاوَهُ خَفَافاً

يُودِنَ لَوْ تَطَوَّلُ الْمَسَافَاتُ

انْتَهَارًا لِلْحُظَّةِ الْعَبَثِيَّةِ!

يُطْبِقُ الْأَفْقُ حَوْلَ عَيْنَيْهِ

فَالْبَحْرُ غَرِيقُ

وَالْقَبْرُ مُوسِيقَى سَخَانِ

صَحَابُهُ مَمْجِيَّةُ

إِنَّهُ عَاشِقُ يَضِلُّ

وَتَغْوِيهِ الْإِبَاطِيلُ،

فَلَا يُبْصِرُ إِلَّا أَشْبَاحَهُ الْوَهْمِيَّةِ

لَوْ رَنَا مُنْصَتّاً إِلَى وَجْهِكَ الشَّرْقِيِّ

يَوْمًا

فَاضَتْ حَنَائِيَاهُ بِالنُّورِ،

وَالْوَعْدُ السَّخِيَّةُ!

كَيْفَ لَمْ يُبْصِرُوا مَنَارَكَ يَخْتَالُ

وبرقاً يضيئ ..
إسكندرية!
جاء سمانك الخريفى
فاهتزت لأسرابه الشطوط القصية
وتنادت حتى الشُعابُ العصية
تلك ربيع الشمال،
تنهلُ في صدركِ
مُبْتَلةً الثياب ..
ندية
قبليها ..
وعانقني في ثناياها هوىً كامناً
وزحاماً من الأمانى
فنوناً من التصاوير
أيقونة من النجوم الحفية
أنتِ لن تُغلقى نوافذكِ البيضَ
وإن ترتضى حياةً الدنية
التتارُ الذين يسبُّونك اليومَ
ويبنون فوق صدركِ أبراجاً

وَيُزْهِونَ بِالْقِلَاعِ الْعَلِيَّةِ
إِنَّهُمْ يَفْقَاحُونَ عَيْنِكَ وَالْبَحْرَ،
يَصِيدُونَ النِّسْمَ الطَّلِيْقَ
والحرية ..

إِنَّهُمْ قَادِمُونَ مِنْ زَمَنِ الْجَدْبِ
حَرِيقًا مُدْمَرًا
وَجَرَادًا مُعْرِدًا
وَامْتِدَادًا لِلْهَجْمَةِ الْبَرِّيَّةِ
مَا الَّذِي يَنْتَوُونَ أَبْعَدَ مِنْ ذَبْحِكَ؟
مَاذَا يُفِيدُ سُلْخُ الضَّحِيَّةِ؟
وَحَدِّكَ الْآنَ فِي الْقَرَارِ
فَكُونِي أَنْتِ
كُونِي نَبْضَ الْحَيَاةِ الْفَتِيَّةِ
وانهضى،

واقذفى إِلَى لُجَّةِ الْبَحْرِ
غُرَاةَ تَجَاسَرُوا ..
لَطَّخُوا وَجْهَكَ الْجَمِيلَ
أَضَاعُوا سَمْتَكَ الْمَزْدَهِي

وعاشوا فيك نهباً

وذلةً

وسماية

وحبك الآن في القرارِ

فكوني أنتِ

كي لا يقيب وجهُ القضية!

هل تضجّين بالشكاة؟

وهل يردُّ جيشُ التتارِ وخزُّ الشكاية؟

إنك الآن في الطريق إلى الحلم ..

وهذي ..

بدايةً للبداية!

رأس صبية



الأفضل أن تكون قد رحلت الآن ، لن تتعذب الصغيرة كثيراً . لن ترهق نفسها كي تنساک ، فلا زالت ذاكرتها رخوة ، تنطمس من عليها المعالم والذكريات سريعا . ثم تستوى المخيلة ماضية إلى مستقبل الأيام ، أما إذا حدث الفراق فيما بعد ، فربما بكت بحرقة إذ تفقدك ، وربما تفشتها سحائب حزن قواثم ، لو حدث أن خطرت ببالها ، فتذكرت ما كنت تدللها به ، وتجلب الفرحة إلى قلبها الصغير الذى كان ينبض مثل خفقات عصفور متى شددت عليها حضنك فى عناق حب ، وأمطرتها بالقبلات فى عنقها ويطننها وفخذها وشعرها ، والضحكة تنطلق من شفثتها ، من وراء السنن النابتين فى اللثة الوردية ، حديثا . أراك تفكر وتغتم . ليس هنا محل للتفكير والاعتنام . إنى ألفت نظرك فحسب ، والأفضل لك أن تنضم إلينا ، وتغير الأمور كلها عدم الاكتراث الذى نوليها نحن . دعك من أفعال الحداثة هذه . فما عدت مستجدا بيننا .

سوف تشير بأصبعها الذى فى حجم دودة إلى الباب الذى كنت تدخل منه وتقول «بابا» ، أو تميل على ذراع من يحملها وتطل من الشباك الذى كانت تراك فى الطريق مقبلا منه . ثم رويدا رويدا ،

وسريعا سريعا ، لن يبقى منطبعاً منك في ذاكرتها شيء .. وستمضى الحياة بدونك ، كما لو لم تكن قد وجدت أصلاً ، بل ستألف زوج أمها الجديد وتناديه كما كانت تناديك بابا ، ولعلها أحبتّه وتعلقت به أكثر منك ، فقد كنت شخصاً جهماً دائب الصياح فيمن حولك ، مستفزاً على الدوام بطقوس الحمافة التي تؤدّي في محراب كل يوم . لا تتنهد ولا تدع دمة تطفّر من عينيك .. لا تكن رقيقاً هنا ، فما هكذا تريدك الحياة ، ولا تستحق منك ذلك . وبدت - على ما سمعت - أن تكون خالداً ، ولكن حتى الخلود بحاجة إلى التجدد ، وهي - الحياة أعنى - لهذا تعرف تغيير الجلد ، ونفض الأوراق عن الأغصان ، وكل طقوس الفناء من أجل العود الأبدى .

هي وحدها كانت تعرف . قالت من بعدى ستتعب كثيراً . كانت تعرف مبلغ حماقتي ، وقلة حيلتي . هل كانت حقاً بالغيب تدرى ؟ في هذه الخصوصية أجل ، بالخبرة تستطيع أن تعرف .

تزحف فوق السيقان النائمة . تتلمس اللحم اللدن الدافئ تمتص منه الدم .

في سكون تزحف . تمضي إلى غلّمة الليل خارجة .

كل الغرف تفتح على بعضها . القط العجوز يجتاز العتبات إلى الشرفة . يقفز على إفريزها . وينظر إلى بعيد بعينين لا تريان الليل الممتد عرضاً ، ومن بعده تلال ، وربما شذرات من صحراء . تُكْذَرُ وجع مفاسلك المزمّن . تقول لنفسك كل شيء بحاجة إلى تزييت . دعك من تهكمك الآن . لا تقلّب النظر الآن في كل ما حولك . فكل ما من حولك - صدقتي - خواء . لا تنشغل بتفاصيل الزهر المرسوم على البساط . توافق فحسب مع بصيص الضوء المتسلل من خصاص النافذة دون أن يترك بصمات يقع على الأرض . يزحف نحوك ، دون أن يترك على الأرض المقربة آثار أقدام . يتلفت حوله . يستطلع . يستقص . هل يبحث عنك ؟ تسأل نفسك من أين يفد هذا الضوء ؟ من الروضة ؟ من النيب ؟ من المعادى ؟ أم تراه من

مصر القديمة جاء ؟ لا تسأل «تشبث به فحسب» لم يعد للأسئلة إجابات . ولا لاي معلم صولة هنا أو
حيثيات . اقنع بما مُنحت . لقد وجدت لنظرتك المرتعشة مرساة . ها هو الضوء هناك . ذرات من جرانيت
وردي . يمضى مبتعداً ، زاحفاً على الجدران ، وعلى الأرض ، وعلى البساط . إنه ابتعد الآن ابتعد كثيراً ،
فهل ستلحق به ؟ امتدت الظلال الآن .

لا زالت هنا . كانت هنا . تنضج في ابتذال بالحب السامى . ومن مقلتها تفجرت ينباع الحنان
الباردة .

أحببتُ تمثالا . أردت إلى الصحراء أن أهرب به ، عندما اختليتُ به تقززت كثيراً . اكتشفت أنه
مقطوع الساقين ، منفر الراحثة . وفي النهاية ، لو كانت المومياء وفيه ، لما مضيت أتمرغ عند قدميها ،
وقد تكسر قلبي ، متوسلا أن تبقى .

ترتاد البوادي الآن ، والهضاب الحجرية ، شاحبة ، متهرئة الظهر ، مثل التماثيل ، مليئة بالحيوية .

ما هذا الذى تخرج قريبا منا ؟ رأس الصبية . أين ذهبت ، الآن ؟ لا جدوى من البحث عنها .
ذهبت إلى حيث ذهبت سائر الرؤوس التى انفصلت عن الرقاب من قبل .

استيقظ . أقول لك - لا تجعلنى أجار بالصياح مثل الأحياء . لا حاجة بك هنا إلى تعاوى الأقراص .
لا تجعلنى أرحل وأتركك .



يوم الغضب .. يوم الغفران (تجربة ٦ أكتوبر ٧٣)

سعت ١٢٠٠ يستلم المهمة :

أطفأ الحواس كُلُّها

فغافلته واحدة، وفرت إلى المدينة تسكنها الأصوات

(كيف يمكن للحياة أن تقيم داخل الكلمات!؟)

.. وما هي الحرب تنطلق من الذاكرة، فيرى صدى

يعطى للموت ثقلاً ما،

سعت ١٢٠٥ يصدر تعليماته الأولية:

فليمضِ وحيداً. خَلْفَه صحراء المتعبين،

وجسد يتشاغل بالصباح ..

وبينما يفصل ظله عن الصحراء،

كان الجسد يهيم على وجهه ويطلق كلمات مليئة بالطيور.

سعت ١٢١٠ يقدر موقفه :

● قواتنا: للصمت قامة،

بينما تتقاذف الأجساد فى الخنادق

حول موت مثقل بالنياشين

● العدو: يوم هاكميور ..

وها هو الزب يذرع نقطة الكيلو ١٩ الحصينة،

كى يتفقد جيشه المختار:

(قد جعلتك مدينة حصينة وعمود حديد وأسوار نحاس).

● الارض: كانت تسدل ليلاً على الماضى،

وتطلق كلمات مفتوحة على الخطر

كى يفند الموت كل ادعاءات الجسد

● الطقس: مهياً للموت ملائم للحياة ..

(وفى الجوارحة فرق بين الحياة والموت)

سعت ١٢٢٠ يتخذ قراره :

فوق صحراء ، من «الكلك» كانت تقتتل جيوش من الألوآن:

الأزرق للعدو، والأسود للأسلحة الأخرى

لكن المخاوف لا لون لها..
وهامو يوقع فوق الخارطة مخاوف مترامية الأطراف،
ويتساءل: كيف خلق الله تلك الصحراء من ضلعه؟
سعت ١٢٣٠ يصدر أمر قتاله :
إذ يتشوش الفضاء بالصمت،
كانت الأحلام
- إحدى قرائنه الدالة -
تطلق الدماء عليه ..
للأحلام - أيضاً - منطقة للقتل
يخترقها جنود يتعشرون بذاكرتهم.
سعت ١٤٠٠ يعطى تمام الاستعداد :
ويرتحل من ذاكرة تقمع التفاصيل،
إلى ظلام ينحدر من ليل آخر..
وحين تتحرر الصحراء، من أسلافه، تمشي إليه متعبة،
فتتسامح ذاكرته مع النسيان.
سعت ١٤٠٥ تحضيرات مدفعية :
قصفة تلو أخرى
وينفتح الجسد على مصراعيه

تسقط رأس العرش من أعلى صمتها،
وتعبر به حقول الشيطان إلى الناحية الأخرى من الموت ..
فينغلق الفضاء عليه،

وفى الأفق غيمة تبحث عن صحراء، تستظل بها.

سعت ١٤٥٥ يعبر القناة :

كانت أربعون قرناً تنظر إليه من خلف هذه الأسلاك،
فتلمع مرأة الموج تحت أقدامه ..

يعبر قارب (الزودياك) أزمنة مفتوحة على النسيان،
فيتخذ للموت زينته

ريما ينشق الشعر من موته، حين تحف به أزمنة
بعثرتها الدماء قليلاً.

سعت ١٥٠٠ سيناء أخيراً :

صمت مضى، ووجوه بلا شفاه ..

وفى الظهيرة كان الليل شاسعاً،

وجنود يكرسون كبرياءهم للموت ..

فيعرف أن تلك الصحراء، تشبههم

وأن الأرض تتعذب بقدر ما تحب،

سعت ١٥٠١ يرفع العلم :

يرى - بعينه المعتادين -

قطعة من القماش

ترتفع إلى سماء موته،

فإذا الصحراء - بكامل صحتها - تأفل في الدماء،

لم تعد الكلمات تتسع للضوء

ولا الوجه لتعبير ما،

ولم يعد هناك معنى لوجه يشبه كل الوجوه.

استطراد :

السماء، يضيئها الجنود، وما من ظلمة تتسع لجسد ..

وخلف هذا الضوء ما من طريق يشبه طرقا أخرى،

وما من بحر ينتظر شاطئاً

وخلف هذا الضوء، أيضاً،

كان جنود يتساقطون مثل أوراق الشجر،

وصحراء تردد ما بين الاندلاع والسطوع.

سعت ١٥٢٥ يحقق مهمة الهجوم :

ويستفرقه صمت مدجج بالشواهد،

فيضطرد الموت مع الضجيج ..

طلقة قناص تعفى جندى المراسلة من مشاغله،
فتسقط جثة عزلاء فى هوة صمت لا قرار له،
داخل نوم يلتحف بالدماء.

سعت ١٥٣٥ الهجوم المضاد :

فجأة .. يشتعل الأفق بضجيج معدنى
وإذ تتزاحم الأماكن فيما وراءه،
كانت أفيال جامحة تنقض على خط الأفق - كصيف ظامى -
وقذائف تلوث الصمت بالدماء
(ربما يموت قبل أن يستشهد
ربما يستشهد دون أن يموت) .

سعت ١٥٤٥ الهجوم المضاد :

فى وجه الاضطراب
يفلق الموت قلبه ويفتح باب الجسد،
فلا يترك حيزاً للصمت ..
يفوح النهار برائحة مشاعر لا شكل لها،
فيسقط من سماء موته باتجاه غرائز ماتت بأكثر مما تقدر

سعت ١٥٥٥ بلاغ قتال :

ثلاث دبابات قستلى وعربية نصف جنزير أسيرة

فى حدائق الشيطان، حيث البارود يزهر، وثالث
تسرو الطولوين يتخلل يشذاه الأعضاء
فتساقط من فوق أشجاره ثمار «الشرابنيل» و «الإعثار» ..

سعت ١٦١٠ يحقق مهمته التالية :

يعرف أنه الليل

- وما من أحد سواه -

من أطلق جسده باتجاه الماضى

يعرف أنه الموت

- وما من أحد سواه -

من يتريص به عند أول منعطف للصمت،

فتتحل به الصحراء إلى أحلام

لا تنقصها البراعة .

خيار المطار

ليست مسرحية بالمعنى الحرفي للكلمة، لكنها أقرب إلى المسرحية المتكررة المملة. نفس النص الركيك والسيناريو والممثلين والمخرجين والديكور. أما الجمهور فهو شباب الفنانين. «الإكسسوار» هو ما يقدمونه من أعمال فنية ولا فنية وممارسات تشكيلية. والصالون معرض لهذه الممارسات يقام سنوياً منذ عام ١٩٨٩. وبالرغم من أن نقابة الفنانين تضم ما يتفوق على ٢٥٠٠ مشترك فلا يطالعنا على مسرح الأحداث الفنية سوى بضعة عشر عضواً معروفين كالشمس للجميع. بينهم مقرر لجنة الفنون التشكيلية في المجلس الأعلى للثقافة، وهي اللجنة العليا المسؤولة عن إقامة المعارض الداخلية والخارجية وتسييس الجانب الفني في الحركة الثقافية، وتعيين أعضاء الهيئات الفرعية المختصين بتحكيم كافة المعارض، ومنح التفرغ والجوائز والاقتناء المتحف من أنفسهم ومن الممارسين المتوافقين مع أعمالهم التشكيلية. إضافة إلى تنظيم الندوات وإلقاء المحاضرات وما إلى ذلك معظم هؤلاء مدرسون في الكليات الفنية بأنواعها. حتى الموظف الإداري الوحيد بينهم، يدعى أنه أستاذ في جامعة القاهرة، كما جاء في الكتالوج الفاخر الذي وزعته وزارة الثقافة باللغة الانجليزية في الخامس عشر من مارس سنة ١٩٨١م، بعنوان «معرض مصر اليوم للفن المعاصر - لوس أنجلوس كاليفورنيا» وقد ضم ذلك المعرض أعمال ستة عشر ممارساً، هم الذين تتكون منهم لجنة الفنون التشكيلية، واللجان الحساسة ذات التأثير الاستراتيجي على حركة الفنون الجميلة.

العرض الخامس لمسرحية الصالون

نعود إلى صالون الشباب الخامس وجمهرة المعارضين البالغ عددهم ١٢٥، قدموا ٣٢٠ عملاً ما بين لوحة وتمثال وممارسات لا فنية أطلقت عليها لجنة الاختيار والتحكيم اسم «العمل المركب» ومن أمثله في المعرض: أحجار ونقايات ومخلّفات ملقاة على الأرض عشوائياً، ومقاعد مبعثرة مع بقايا محتويات مقهى بلدى، وركن ثالث يضم عشرات التماثيل بالحجم الطبيعي لا يد آدمية، بعضها أحمر اللون وبعضها أبيض بلون الجص. وهكذا. تشكيلات تعرف في أوروبا وأمريكا الشمالية بالفن الفقير (أرت بوفيرا). ممارسات لا علاقة لها بالفن وعلم الجمال (الاستطيقا) ومعابيره، لذلك أسماها أحد أقطابها وهو الإيطالي جريمانو سيلانت «كوا كوا». لكنه وضع عنها كتاباً سنة ١٩٦٩م باسم «أرت بوفيرا».



غير أن المشرفين على إقامة الصالون غير مؤهلين كخبراء في النقد الفني والتصنيف. هم أنفسهم هواة وليسوا فنانيين محترفين ، كما هو الحال في الثقافات المتقدمة. من الطبيعي مع هذه الاعتبارات أن يخلط عليهم الأمر، مما أدى إلى تمرير هذا الخليط العجيب الذي غمر جدران وأبهاء قصر عاقشة فهمي بالزمالك. معظم المحتويات كانت: إما لا فنية كالأمثلة التي ذكرناها، وإما تدخل فيما يسمى «فنون الخوارج» ، راجع كتاب رويجر كاردينال بهذا العنوان صادر في لندن ١٩٧٢ ، وهو يجمع تحت هذا المسمى: الفن الفطري (إنسيتيك آرث) وفن الهواة الذين لم يتلقوا تعليماً فنياً أكاديمياً (انتيوتورد) ونجد هؤلاء بين المثقفين وخريجي التطبيقية والتربية الفنية والنوعية «بوليتكنيك سكولز». ويضم كاردينال إلى أعمال هؤلاء الممارسات الفنية للمجانين. ومن أبرز الشخصيات العالمية في هذا المضمار: المليونير الفرنسي المثقف تاجر النبيذ «جان بوبوفيه» (١٩٠١ - ١٩٨٥) صاحب نظرية الـ «أربروت» أي الفن الغفل أو الخام .

هذه الممارسات الفنية لا تحكمها المعايير التقليدية لعلم الجمال، ولا يجوز خلطها بالإبداع الفني التقليدي وإدخالها معه في منافسة. مثلنا في ذلك ، لو فعلنا، مثل من يفاضل بين الموسيقى والرسم أو الشعر. لذلك يقام في براتسلافا عاصمة جمهورية سلوفاكيا منذ عام ١٩٦٦ «تريفالي للفن الفطري» ، وهو معرض دولي يقام كل

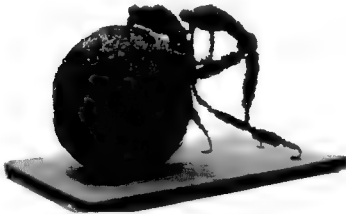
ثلاث سنوات، تشترك فيه كل دول العالم بما فيها أمريكا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا ، والكثير من الدول العربية كالعراق والكويت وسوريا والجزائر ، ما عدا مصر. والفن الفطري كما هو معروف هو الذي يبدعه أناس لم يتلقوا أي نوع من التثقيف الفني، ولا يخلطون إلى المعارض أو المتاحف ، ويخفون إبداعهم إلا عن أقرب المقربين ، ومن أتهمهم في مصر: الشيخ رمضان (٧٢ سنة) الممم ذو الجبة والقبطان الذي احتقت به مدينة شتوتجارت الألمانية ، واستضافته أسبوعاً مع لوحاته، وهو شيخ بلدة «عرب اسكر» على بعد ٤٠ كيلومتراً جنوبى الجيزة .

من أبرز أمثلة فنون الخوارج في صالون الشباب الخامس : التمثال البرنزي الذي يصور حيواناً خرافياً له رأس إنسان ذو قرنين، وجسم ثور ومخالب نسر. صاحبه حداد يدعى عبده رضوان. عاملت لجنة التحكيم تمثاله دون أن تدرى، على أنه عمل فني تقليدي

تألفت وسط هذا الركاب من اللافن، أعمال فنية حقيقية أفلتت بجوائز ثانوية، بينما أخفقت لجنة التحكيم في تقييمها حيواناً. تتصدرها تحفتان من الحديد المشكل للمثال عامر عبدالحكيم عباس. الأولى تصوّر رجلين قد أخذ منهما

الإجتهاد كل مأخذ، يدفعان كرة هائلة الحجم. وبالرغم من إهمال اللجنة في الاحتفاظ بأسماء المعروضات، يودع هذا العمل في نفوسنا إحساساً عميقاً بالبطولة وإصرار الإنسان على الإنجاز والتغلب على الصعاب. وقد حقق الممثل نجاحاً كبيراً في الصياغة الجمالية من: ملابس وإيقاع واتزان ونسبة العناصر بعضها إلى البعض الآخر، لتجسيد المضمون الإنساني المتفائل الذي أراد التعبير عنه. أما تمثاله الثاني بارتفاع ٨٠ سم، فيصور سلماً يمتد في الهواء، يتشبث بقاعدته رجل يساعد رفيقه على الصعود، وهو لا يقل جمالاً في الصياغة والأداء عن سابقه، إلا أنه يعكس مضموناً إنسانياً مناقضاً. إذ يكى عن اليأس بذلك الرجل الذي يصعد إلى الهاوية. لقد أفلت عامر بجائزة التحكيم (٧٠٠ جنيه) وما كان أجدره بالجائزة الذهبية:

جائزة ثانية في الرسم الملون (تصوير) أفلتت بها: جيهان على سليمان، لوحة زيتية مساحتها أربعة أمتار مربعة بدون عنوان ككل المعروضات، لكنها تصور ما يشبه سيارة نصف نقل تكاد تختفي بين حشد من الناس، وكان ثمة حادثاً قد وقع. تصور مشهداً مالوفاً كثيراً ما يصادفنا في الطريق، ينضح بروح مصرية شعبية، أفلحت الفنانة في التعبير عن «الحركة الكامنة»، حتى ليخيل إلينا أن هذا الجمع قد ينفض في أي لحظة، تاركاً إطار الصورة ليمضي إلى حال سبيله. والحركة الكامنة قيمة فنية لا تتوفر إلا للإبداع الموضوعي غير التجديدي، إلا أن جيهان قد جمعت بين الصياغة المستخدمة والمعايير التقليدية. ويبدو أن اللجنة قد منحتها الجائزة الثانية، لتوازن فعلتها حين أعطت الجائزة الذهبية الكبرى، للوحة زيتية عملاقة، لا شكل لها ولا موضوع ولا مضمون، ولا تتطوى على أي مهارة في الأداء أو موهبة إبداعية. لوحة تنظمها مساحات عشوائية الأشكال والملابس. لا تندرج تحت أي مذهب تجريدي شكلياً كان أو غير شكلي، ويمكن أن نصف ألوانها بأنها خبط عشواء، ولا ندري السبب الحقيقي الذي حدا بلجنة التحكيم إلى منحها جائزة إختائون الذهبية، التي تتضمن أفضليتها على جميع المعروضات بأنواعها الفنية واللافنية. ومن حقنا والأمر هكذا أن نقرر أن أغلبية أعضاء لجنة التحكيم لم يكونوا على مستوى المسؤولية.



ومن جوائز «التوازن» تلك التي نالها الرسام الملون جمال المرسى، عن لوحة زيتية كبيرة تصور مشهداً ريفياً:

فلاح وفلاحة وبعض الحيوانات والطيور، تكوين ريك والوان تقريرية غير معبرة ولولا أن اللوحة محاكاة بمئات الأعمال العبيثة واللا فنية، لما استحققت جائزة التحكيم التي نالها. إلا أن اللجنة أفتعلت الصياد حين وزعت له ٦٢ ألف جنيه قيمة الجوائز، على أعمال لا فنية وفنية وخارجة على القيم الثقافية التقليدية، فكانت أحكامها عبيثة عشوائية بدورها، تقدم الدليل مجدداً على صدق المثل القديم، إعط القوس ياربها. فلجان التحكيم في جميع المحافل الفنية في الثقافات المتقدمة، لا تتشكل من الموظفين والمدرسين وأصحاب النفوذ، بل من كبار النقاد والمفكرين المعترف بهم. ولعلنا نذكر أن اللجان في مطلع الستينيات كانت تضم بين أعضائها عالمة الفكر والأدب ومن بينهم: عباس محمود العقاد ويحيى حقي!



ينبغي أن نضع الحصان أمام العربة، ونسدل الستار على مهزلة المعارض الفنية العديمة القيمة والفائدة. فاضرارها تنسحب على باقي الفنون. والفنون كما يقول: توماس مونر وفي كتابه «تطور الفنون» قد تتطور إلى الخلف أحياناً، كما هو حالنا في هذا الزمن الرديء، الذي يجتاح فيه الجهل الثقافي مجتمعا.

لكي تحقق لبلادنا تطلعاها الثقافية، الجديرة بمكانتها الدولية، ينبغي أن نترسم خطى الثقافات المتقدمة. فالمعاصرة - كما رأها المفكر الراحل زكي نجيب محمود - ليست أشكالا عاطفية مستلهمة من التراث، بل مضامين علمية مواكبة للغرب. علينا أن نتخذ أسوة ما يجري في أوروبا وأمريكا الشمالية، ونشكل اللجنة العليا للفنون التشكيلية من نخبة من كبار النقاد والمفكرين وليس من الفنانين والمدرسين والموظفين. ونغير اسمها إلى «لجنة الفنون المرئية» حتى تستوعب المستحدثات الإبداعية كالرسم، والتلوين بأشعة الليزر (الهولوجرافى) والتجهيزات (الاستايشن) والفيديو... إلخ. فالقضية لا تكمن في مهزلة صالون الشباب أو فوضى بينالي القاهرة أو ركافة بينالي الاسكندرية، أو فشلنا طوال خمسة وخمسين عاماً في الحصول على تقدير في بينالي فينيسيا: أهم وأعرق المحافل الدولية، إنما تكمن في المعاصرة الحقيقية للغرب كمفاهيم ومدركات علمية، وأطروحات فكرية، وتصحيح المسار ووضع الأمور في نصابها.

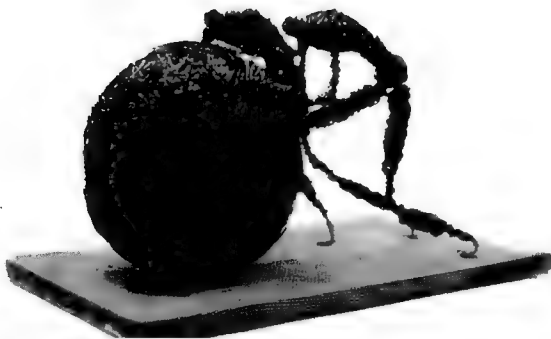
صالون الشباب الخامس للفنون التشكيلية



جائزة الصالون - ممدوح الكوك - نحت



جائزة الصالحين - عبده رضوان - تحت



جائزة لجنة التحكيم - عامر عبد الحكيم عباس - نحت



جائزة أبحاث الذهبية - ياسر محمد الدويح على شدا - لوحة ٢٠١٦ - تصوير



جائزة أولى - محمد إدريس - تصوير



جائزة ثانية - چيهان على سليمان - تصوير



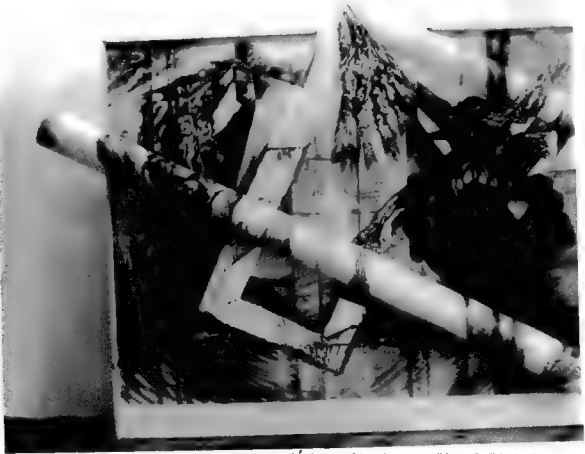
جائزة أبلي - عمر احمد الطاهر - رسم



جائزة ثالثة - اسامة حمزة - خزف



الجائزة الأولى - احمد وجيب صقر - عمل مُركب



جائزة لجنة التحكيم .. خالد محمد حامد مكاوي .. عمل مُركَّب



جائزة لجنة التحكيم - أحمد رفعت سليمان - عمل مركب



جائزة المصالحين - عهده رضوان - نحت

شريط الوصايا



كانت مصادفة غير محسوبة تلك التي جعلته يعثر على هذه الشرائط القديمة في قاع كرتونة مشحونة يكتب دراسية تخص أولاده في مراحل متفاوتة من سنوات الدراسة . كان لا يذكر أنه أخفاها بهذه الكيفية الكفيلة بإفسادها ، ولابد أنها ضاعت منه قبل أن يعثر عليها من دفنها في قاع الكرتونة ، أو أنها في الواقع لا تخصه ، كان يملك الوقت والرغبة في التعرف على هذه الشرائط ، سكُ باب حجرته بالترباس وأدار المسجل يجربها شريطاً في أثر شريط ، أدهشه أنها من تسجيلاته المحببة إلى نفسه ، أغنيات لسيد درويش وعبد الوهاب القديم وأم كلثوم وبدايات عبد الحليم وحلقات من برنامج ساعة لقلبك بالإضافة إلى عشرات الخطب المسجلة بصوت عبد الناصر والتي تأكد أنه هو الذي سجلها في أهم المناسبات بحساباته في ذلك الزمن الفائت ، أدهشه ذلك الصفاء الكامل في معظم الشرائط وأسعدته صلاحيتها للاستخدام رغم مرور السنوات ، كان يستعيد روحه ببطء ووهن في أول الأمر ، ثم بشدة ولهفة وتعجل ، انمحنى من عمره ربع القرن الأخير وتوهجت مشاعره رغم ما كان يعانيه من ثقل في حركته وانقداه لإمكانات الفعل بحسب ما يرغب ويتمنى ، كان يشعر أنه جمرة ملتهبة من الداخل وإن كان سطحها منطقتاً وبهاً يغطيها الرماد .

كان عبد الناصر يؤمم قناة السويس وفريد الأطرش يغنى الربيع وفيروز تنادى لشادى قبل أن يضع شادى وكانت أم كلثوم تترنم برباعيات الخيام وعبد الحليم يندنن للسمراء ، وكان عبد الوهاب

يتعبد في الكرنك ونجوم ساعة لقلبك يعيدون لقلبه بهجة الزمن الغائب ، ولابد أن هواء الحجرة كان يتبدل على مهل وأن نسمات الهواء المنعش كانت تتسرّب مع الأصوات التي تبثها تلك الشرائط المسجلة ، تتسرّب وتتجدّد أو هكذا ظن هو وصدق ظنونه .

تنهّ إلى ذلك الشريط الذي سقط بين الجدار وجانب المكتب في الحيز الضيق المعتم دائما والذي كان لا يتيح له اكتشاف ما كان يتساقط فيه من أشياء ، أقلام تخطى أو رسائل يكون قد وضعها على سطح المكتب بهدف الرد عليها في الوقت المناسب لكنها تنهت من ذاكرته حتى يفاجأ بها محلوطة فوق سطح المكتب وغالبا بعد فوات الأوان ، يعلن عن غضبه ويحتج لأن أشياءه تختفى وتظهر بحسب ما يريدون هم ، وفي كل مرة كانت هي تحدثه عن الكيفية التي عثرت بموجبها على تلك الأشياء في نفس المكان وبنفس الطريقة ، وبعدها تشكى من الجهد الذي بذلته لإفراغ المكتب من كل محتوياته قبل أن تتمكن بمساعدة الأولاد من زحزحته عن مكانه بهدف تنظيف ما تحته ، وفي كل مرة كانت تعاود حديثها غير المتعاطف مع المكتب القديم الضخم الذي يشغل نصف مساحة الحجرة بطولها وعرضها ، كانت تذكره بضيق الشقة وازدحامها فقط بالضروريات التي يصعب الاستغناء عنها مثل أسرة الأولاد ودواليب ملابسهم الصغيرة والترابيزة التي يستخدمونها في المذاكرة والاكل ، وكان يفهم أنها تتحين الفرص لكي تدفعه دفعا لأن يفرط في مكتبه القديم الذي ورثه عن أبيه ، صحيح أنه فرط على امتداد سنوات عمره في أشياء كثيرة لكنه لم يشأ أن يفرط في هذا المكتب أبدا ، وكثيرا ما كان يعترض على تلميحاتها وتصريحاتها حول مكتبه ، ونادرا ما كان يكتم رغبته في العراك معها لأنها لا تسام تكرار نفس الكلمات حول نفس الموضوع :

– البننت كبرت وتحتاج إلى سرير تنام عليه، للضرورة أحكام ، شقنتنا صغيرة يا مصطفى .

لكن مصطفى كان يتحول إلى بفل استرالي عنيد ، جاهز للرفض وقادر على جلب النكد أو افتعال الغضب ، يسك الباب على روحه من الداخل بالتريباس ويرفض أن يفتحه إلا بعد أن تبدى هي أسفها من وراء الباب وتتعهد بأن تكف عن فتح موضوع المكتب مرة أخرى ، كانت تتعهد وتعجز عن الوفاء بالعهد لأسباب يعرفها مثلما تعرفها هي ، ضيق المكان والأولاد التي سوف تكبر والبننت التي كبرت بالفعل ، سوء الحظ أو سوء التدبير الذي حبسهم في هذه الشقة التي لا تليق ، وكان هو في السنوات الأخيرة يدرب روحه على الاحتمال والسكوت .

احتال على الشريط المدفوس في ذلك الحيز المعتم حتى أخرجه ، دقق النظر في وجهيه ليستدل على هوية ما هو مسجل عليه فلم يستطع ، مجرد حروف مطموسة ومتناثرة لا تشكل كلمات لها دلالة أو تميز الخط ليتعرف على صاحبه ، وضع الشريط في الجهاز وشغله ، في البداية سمع صوت الشيخ محمد رفعت يختم سورة الرحمن ثم صراخ أطفال وجلية لا يبين منها شيء ، ضجيج متداخل وصخب ، ثم ضجيج متداخل وصخب وصراخ أطفال وجلية ، ولابد أنه انتظر كثيراً قبل أن يسمع نحنات الرجل وتنهيدته التي كانت تسبق صوته المنطوق ، تمثله واقفا يشير بسبابه يده اليمنى منبهاً ومحدراً قبل إعادة وصاياه التي لم تتبدل أبداً ، ولابد أنه كان في تلك اللحظات يتسمع بأدب ولا يصدر عنه أى صوت غير صوت أنفاسه المحبوسة ، كان قد اعتاد في مثل هذه الحالات أن يوافق بالإيماءات ويجسر في بعض المرات أن يوافق بالهمسات المهدبة ، الذي أدهشه وهو يسمع صوت أبيه من خلال الجهاز أنه كانت فيه نبراته هو ، وهو يحدثها أو يحدث أولاده عن الدنيا التي انقلبت موازينها ، وعن أسافل الناس الذين صاروا يطلعون السلاالم قفزاً دون تردد أو التفات إلى الوراء ، وصغار الناس الذين يتقافزون على أكتاف الكبار ثم يسخرون منهم ، نفس العبارات تقريبا وربما نفس النبرات ، فهل كان الرجل الكبير في ذلك الزمن البعيد يقرأ في كتاب المستقبل أو أنه كان قد انكشف عنه الحجاب إلى هذا الحد .

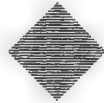
كان شريط التسجيل في هذه الأيام مثل الدليل الذي يؤكد به الإنسان لنفسه ولن يعاشره أنه لم يخطئ في شيء ، كان يجمعهم حوله ويشغل الجهاز ويراقبهم ، يرى نظرات الاستهانة المخفية وراء ستائر الأدب ، وكانت هي تجامله بما يريعه ويطمئن نفسه ، وهي تتباهى بحكمة الأب الذي رحل منذ سنوات وإن كانت وصاياه ما زالت صالحة لزمانهم وكل زمان ، فالأب هو الأدب والتربية هي التربية ، وكلام آخر تقوله للأولاد قبل أن تقوم وتتركه مع شرائطه التي عثر عليها وشغلته عنهم أكثر مما كان ، صار في واقع الأمر مركزنا في الهامش ، متباعداً عنهم يتسلى ويستعيد روحه وكأنه يقاوم الحقيقة ، حقيقة أنه بقيت له بضعة شهور قبل أن يحصل على إجازة المعاش ، ولابد أنه فكر في الكيفية التي يستطيع بموجبها أن يقضى أوقات الفراغ الآتى وهي ممتدة وبلا نهاية ، فراغ يتلوه فراغ من بعده فراغ ، هل يتحول في هذه الأوقات إلى مجرد شيء ، ثقيل ومقلق وشاغل لحيز لا يستحقه مثل مكتبه القديم الضخم الذي ورثه عن أبيه ، ولم يفرط فيه رغم ضيق المكان بحاجة البنت البكرية إلى سرير ، كان يسبق بخياله الأيام ويطرح على نفسه كل الأسئلة التي كان من اللازم أن يطرحها على نفسه في الزمن السابق ،

ربما منذ البدايات الأولى عندما كان مأموراً لضرائب المهن الحرّة ثم مفتشاً ورئيساً للمأمورية ، وكيف أنه سمع الوصايا ونفذهها فحافظ على شرفه المهني رغم كل الإغراءات ، كان يمشى على الصراط ويطاوع ما أوصاه به الأب ، وكان يرقب نهم الناس وهي تتسع وتتسع وتصبح مثل بالونات الاختبار الملونة بالف لون ولون ، وكانت الأشياء تتسمى بغير أسمائها والوجوه تتخفى وراء منات الاقتعة ، وهو ثابت في نفس مكانه رغم العنّين المتكرر ووصايا المفسدين ، كأنه كان تمثالاً صخوريا جامداً لا يلين ، وما هو يوشك أن ينهي أيام خدمته التي طالعت وهو في نفس مكانه القديم الذي ضاق به ويعياله إلى حد الاختناق بحسب ما كانت هي تذكره أو تلومه وتعايره لأنه لم يلتفت يوماً ليدبر للعيال أحوالهم مثملاً فعل فلان أو علان ممن كانوا تحت رئاسته أو كانوا أقل منه خبرة أو معرفة وأكثر منه جرأة ، كان يعرف أنها ليست فاسدة لكنه كان يتهما بالفساد ، فساد العقل وفساد الذمة والضمير ، لعله كان يتهما بمثل هذه التهم لكي يجد من اندفاعاتها في لومه وتنقيص حياته بتلك المقارنات وهي التي تعرف وتثق أنه لن يتبدل أبداً ، بل إنها كانت تبدل له في بعض الحالات راضية عن سلوكه إلى حد الانهيار ، ورغم الصخب في لحظات الخلاف كان يراها على حقيقتها وقد طوّعت نفسها على أن تقنع بأقل القليل ، وقد كانت أمواج الأسعار العاتية تلطمها بقسوة وتفقدنا القدرة على تسيير الدفة فتحوّل لهم إلى نكته وتسالة المساعدة بالرأى لتتدبر أحوال البيت ، يشير إليها بفكرة إذا كان يستطيع أو يذكرها بأنها الوحيدة المسنولة إذا عجز عن إيجاد الحل اللائق ، وكانت هي تتحامل لأنها تعرف أنه يتناولها كل ما يحصل عليه من المصلحة ، المرتب والصوافز والمكافآت دون أن يخفى عنها أي شيء ، وفي مثل هذه الحالات التي كان يعجز فيها عن تقديم ما هو فوق قدرته ، كان يفضب من هؤلاء الذين دبّروا أحوالهم بالحيل واللاعيب ، ويفضب من مصلحة الضرائب ومن الحكومة ومن نفسه في الوقت ذاته .

كانت مجموعة الشرائط هي التي تعيده إلى الزمن الآخر ، يسمع الأغنيات التي أحبها وتفجّرت معها مشاعره الشبابية ، ورجفة الحب الأولى وأحلام الصبا ، الأمنيات وأحاسيس الزهو باكتشاف معنى الوطن ، سهر الليالي أيام الدراسة الجامعية والتحليق في الأفاق الرحبة طلوفاً في سكة الأمل ، وخطب الزعيم الذي يعد ويبشر بالمستقبل السعيد ، والأب الذي يزرع فيه بذور الجسارة والصدق ويحدد له الحدود الفاصلة بين الحلال والحرام ، والعيب والمسموح ، الخير والشر ، وأشياء أخرى كثيرة كان

يؤمن بها ويحرص على تحقيقها ، وكان يفيق لروحه ليجد نفسه في الزمن الجديد وقد حصل على إجازة المعاش التي لاحد يحدها ولا رجوع بعدها إلى المشاركة أو الفعل الحقيقي ، كان يشعر أنه قد دخل الشرنقة وأنه في واقع الأمر معزول وزائد عن الحاجة ، صحيح أنه في وسط البؤرة ، لكنه في وسطها الساكن تماما مثل ذلك المكتب العتيق الذي يشغل نصف حجرته بالطول والعرض ، شبح معزول يتنفس بينهم ، علاقته بهم مجرد طقوس باردة بلا عمق ، ربما لأنه بحساباتهم تسبب في معيشتهم على هذا النحو المحدود إلى حد الضيق والعسر ، وقد فكر ذات ليلة أن يجرب فكرة الموت بالإرادة ، هي فكرة كان قد قرأها في كتاب لا يذكره ، لكنه عرف أنه من الممكن أن يموت الإنسان إذا أراد أو اقتنع تماما أن وجوده بلا قيمة أو دور أو معنى ، جرب مرة ومرتين وعشرمرات وعشرات المرات ، لكنه لم يستطع حتى أن يموت ، كان يجد نفسه ما يزال حياً يتقلب في فراشه في نفس الميعاد وقت طلوع الفجر ، يشغل جهازه ويسمع أغنية قديمة أو يعاود سماع الجزء الخاص بوصايا الرجل الكبير ، وبعدها يستمر في الحياة على نفس الوتيرة المملة والتي لا خلاص منها ، بقوة الدفع الذاتي يستمر في الحياة ، وبقوة الدفع الذاتي يقاوم إرادته في الموت والانسحاب وعندما كانت هي تقتحم عليه وحدته كان يلسعها بلسانه عدة لسعات فتفر منه وتلجأ إلى العيال .

قام من مرقده كمن لسعته حية ، كان الليل قد انتصف قبل ذلك بساعة أو ساعتين ، هط شريط الوصايا في الجهاز وشغله ، كان قد فكر أن صوت الصخب والضجيج وصراخ الأطفال لا يليق بشريط الوصايا ، وكان عليه أن يخلص الشريط من تلك البداية التي لا تناسبه ، وقرر أن يشغل ذلك الحيز بوصاياه هو مخافة أن يموت قبل أن يسجلها ، بدأ يتكلم متألّفا مع نفسه ومزموها بقدرته على صياغة العبارات ، وعلى غير العادة شعر بالصحو والحياة وهي تتسلل إلى كل أطرافه وتجعله يشعر بالوهج والفرح بذاته ، لكنه أفاق على تكّة النهاية ، وساعتها أدرك أنه سجل بصوته على كل شريط الوصايا فمسحها وأزالها بدلا من أن يسمح مساحة الصخب والضجيج ويحتفظ بوصايا الأب القديم ، شعر بقليل من الندم وبعض الارتياح المبالغ ، لعله ارتياح الجاني بعد أن ارتكب جنايته دون قصد أو تدبير أو حتى بقصد وتدبير .



الواحد في الواحدة

حارة

كان القطارُ خاطفًا، وبلغُ الشَّامُ في يدَيَّ، كلما مات فتىٌ صَحا فتىٌ
من عربِ اليسارِ واستهَامَ فكيف تقطعين عشرين ساعةً من غيرِ
شَعْرِ صدرَيَّ؟

حرّة/ هنا القاهرة بصوتكِ مجلّوة، سوف يرحلُ
العابِرانِ إلى وادي الغضا بعد تجهيزِ الفصيحِ بالذخيرةِ ، لكن
القاهرة هنا على كعبيكِ صاحبةً، حينما كنتِ حارّةً وحرّةً .

حصن الأهلين

ليس على الجندي

إلا أن يرقب ماء النهر الساكت، وبعد دقائق نوبته
المكررة، يذهب للذاكرة: فهذا حصن الأهلين،
وهذى غمغمه الطفل، وتلك مسرات القروى
كان يسرب دمه اليقظان إلى وهوة
الاصوات اليقظانة فى الردفات الحية بالليل الحى
يتملى عمراً ينساب من الكفين،
ومدرسة لم تخطفه إلى الأنشودة

والتلوين المائى

أحبولته: الشقة بين العطر وبين الرى.

حزير / قال شاب لشابة: حلمنا الصغير كنملة. قال شاب لشابة: زال التراب
الذى غفر الماس يا أم رقى. أنت مقدورة بى وهم هشموا المقهى الذى ارتجفنا
به يوم الطباغة. لكنك انرت الجوانح يا اسمك. قال شاب لشابة: انا بك مقدور
كما تفصح الذبذبات فى: كاحلاك كاحلا . هل رأيت البرج فى مثل هذه
الكبرياء؟. قال شاب لشابة: ركبتاك إيماءة إلى الحلاج. وأنت حارة وحرة
وحزير.

ماء الساكت :

ليس عليه سوى أن يقبع بجوار الطلقات المقررة

منتظراً أن يامرّه الأمرُ ذو النُسرِ الذهبي
بمواجهةِ المخطوفين إلى الأنشودةِ والتلوينِ المائي
كى يحصى منهم ثمرَ الشجرةِ
وبكاراتِ الفتياتِ ومئذنةِ المسجدِ والجذرِ العربى
ويعودَ ليرقبَ ماءَ الساكنِ،
ويقارنَ أبديتهَ بالنهرِ الأبدى
يسال موجته السهرانة:
من يلتقط الليلةَ عزفَ الجندي؟

حريةُ / هذا المساءُ بدءُ. أمصارُ وراءَ أمصارٍ فى ديزلِ الصعيدِ من أجلِ
رائحةٍ. وأنا فى بؤبؤِ انتظارِك أتكشفُ عن منورين. وأرى الكائناتِ محاطةً
بجاذبيةِ المحبةِ تهتفُ: بطنك طيبٌ وطائبٌ وطيبٌ . ستضبطونها تحفرُ فى
فضةٍ:

أطفالُ الجليلِ مدنقونَ بينما الضليلُ فى الخلفِ بقدرِ سنواته يموءُ:
ظلمانُ ظلمانُ ظلمانُ ظلمانُ ظلمانُ ظلمانُ /
اثنتين وأربعينَ مرةً.

وأنتِ ساقيةٌ وساقيةٌ،
لأنكِ حارةٌ وحرةٌ وحرةٌ وحريّةٌ.

تخبُّ حُكَّتَها في البيوت :

شوارعٌ خاليةٌ من شوارعها،
والخماسينُ نائمةٌ في الأسرةِ،
والطائراتُ الصغيرةُ مرَّتْ
تُخلخلُ هَسَ الهواءِ على الأسطحِ الواطئةِ
شوارعٌ خاليةٌ من شوارعها،
والتجولُ ممتنعٌ لسوى عسسِ حائِفٍ
وليلٍ تخبُّ حُكَّتَها في البيوت،
فَرَحَتْ أَفتشُ في صدرِ عابرةٍ لجأتُ لى
عن الأمنياتِ القصيةِ أو صيحةٍ صابئةِ
ولكننى لم أكن أجتنى غيرَ أصداءِ موتٍ ورائى،
مراوحُ كامنةٍ تتربصُ بالخلولِ،
والطائراتُ الصغيرةُ تجازُ: موطوءةً واطئةً.
هكذا انخرطتُ في العلامة،
صعدتُ صبيبةً على عسكرٍ محروسةٍ،
وثيقةٌ سبالتنى: هل رحيلُ أم إقامة؟
قلتُ: صعدتُ قيامةً.
هكذا استيقظتُ غريقاً
رفيقةٌ صرختُ:
استدرُّ لنستقبلُ الحريقاً.

تختُ شرقي :

تشتاق قُبْرَةً إلى فَنَنٍ،
وتبدأ سيرها في الحالِكاتِ إلى الفَنَارَةِ
ضوءُ الفلسطِينِ أشعلها بِزَيْتُونِ الجِيسَارَةِ
هذي بلادٌ لا تقايضُ وِردَةً بخديعةٍ،
أو مستحيلاً فائناً بالممكناتِ المستعارَةِ
كفُ تَواجهُ نصفَ جنزيرٍ
وعاشقةٌ تُسجِّي عاشقاً في صخرةِ الاقصى، وترجع للصفوفِ مُنيرةٌ وهي
المَنَارَةُ
هاتِ العِصافيرَ الطليقةَ واتبعني،
هذه أيدٍ تعلمُ وجهنا لَفَةً الحَضَارَةِ
تشتاق قُبْرَةً إلى فَنَنٍ،
فيصنع عاشقونَ على الثرى مجدَ المِجَارَةِ.
هكذا اغتنى هامشٌ وأقفرَتِ مَتُونُ
قلتُ للأحاديثِ: شُبِّي إلى ذرى عورتِي، من تكونُ؟
قالتِ الأحاديثُ :
من تكونُ ؟
قلتُ: إنني الظنونُ.
هكذا تَرَجُّنِي الحُدُوسُ
فَرَأَشُهُ على فرائصِ تدوسُ

هل ينطق المسوس؟

حرّانَةٌ / يعود للبدن دراويشُهُ المُرهْفُون، من بينهم أطلُ برأسى : ارتقابكُ بدءُ
فى الذات وموهبةٌ لعجزِ المخاليق، يصعدُ الشوقيونَ مَدْرَجَ الزفت ، بينما
أسألُ نصفى : هل انتظرتكُ كى اخطَ مَحْوَى ام كى اكسَ الرواةُ عن محقتى؟
عندئذِ اخْمَنُ وقَعَ الحذاءُ على الرُخام ، وأرى تهْدُجَ الصدرِ فى المraya ، هاأنذا
باغَتْ نفسى مستسلماً لاحتمال ان تغنُجى بعد ساعة ، لذا سأنهى مقطعى
بقولى : كوني ببيتى فى ذى القعدةِ وجددى استبدادَ عنقكُ بآيامى ، حتى
يردُّ الدراويشُ المُرهْفون :

فى بهجةِ الدم يستعيد الربُّ صورتهُ المُرادة، هذه شُهْبُ البهائج من دماءِ
وطبّت نارَيْن من دم استدار على مدار الحسّ، ماءُ العين أنتِ، وطمّت نور
النفسُ بهاجٍ، يفتش مُقْرَمُونَ فصيلةَ الدم عن مُضِيعةٍ تموجُ بساحةِ البركاتِ،
نائى فى عظامى أم دمٌ على فَحْذِ الخصيبةِ أم تُرى ذا مرهمِ الرُّسلِ المصابةِ
بالجوى، لا دمة الربِّ المشوية بالسُمّاحِ تردنى، لا تَيْمُونُ يُسَيِّجُون دماءهم
بدمى، تدبُّ على عروقِ الجذعِ عاشقةٌ مُدْمَاةٌ بشهدِ الشهقةِ الفُضلى، هنا ها
رَهْجَةُ الدم تستحيل دماً حنيفاً وارتحالا فى دم من شَجٍّ مشجوجٍ ابتهاجٍ، تيك
أمشاجُ الهوى تهوى، تصيرُ بهيجةٌ بدمٍ بهيجٍ.

كتابةٌ على اللحم يميناً:

كان القطارُ خاطفاً وبلحُ الشّامِ فى يديّ،

كلما مات فتى صحا فتى من عرب اليسار واستهَامَ، ماشياً من شبنِ أشواقه
إلى العدالاتِ والرزقِ.

كتابةً على اللحم شمالاً:

أنا الذى لأمَ الأسياخُ حينما صاحَ فى صبوةِ الصبا:
فى الكونِ جَلَبَةٌ: إنها أنا،
وحينما سَمَّى بلاده: الواحدُ فى الواحدة.
كتابةً موسطنَةً:
كيف إذن تقطعينَ أربعينَ عاماً
من غير أن تقولى فى سريرى:
حرى حارٌ وحرٌ وحريرٌ وحرىٌّ وحرانٌ؟
انتهى الجمع .

حضور :

الدُّبَابَةُ فى بابِ المقهى بالميدان
الدُّبَابَةُ تحتِ ملابسٍ طفلى المنشورةِ
فى الشُّبَّاكِ العلوىِّ
الدُّبَابَةُ جنبَ الأرجوحةِ والأحصنةِ
الخشبيةِ والبالوناتِ
الدُّبَابَةُ فى سَقَّارَةِ القلعةِ وفناءِ
البنكِ الأهلئِ
الدُّبَابَةُ فى رِيَّتئِ.

العصا السوداء



لاحظتها كنت أقود ثلاثة من حمير التتريب إلى شط الترعة الكبيرة وعلى ظهرها ثلاثة أغبطة فارغة أعود بها ملائمة بالشرب لتتريب الزربية .

في الذهاب للتحميل أمتطى الحمار الأخير ، ويغصن شجرة أجرد أنغزه في مؤخرته بشدة لكي يسرع ، فيرفس الهواء بقدميه الخلفيتين ، كاشحاً التراب على الجانبين .

ذات مرة كشح التراب على الماشين، هو وثلاثة معه يمشون خلفه، ولما نظر إلى شذراً، نظرت إليه شذراً، فأخرج من جيبه نظارة سوداء أخفى خلفها عينيه الخضراوين وسوى شعر رأسه الفضى اللامع، هذه المرة ارتدى فوق جلبابه الصوف بالطو أسود أنيقاً، بدلا من العباة البنية الثقيلة، وفي يده اليمنى عصا أبنوسية سوداء تلمع في ضوء الشمس الأخير، بدا وكأنه في حالة حداد .

خرجتُ من تأملى وأسرعت أجرى وراء الحمير الثلاثة إذ كانت على وشك التهام برسيم الغيط المجاور؛ وأنا عائد بالشرب وقف شاردأ حزينا، تارة يشير بعصاه جهة اليمين، وأخرى جهة الشمال حيث يوجد الفجر الرحل^١ الذين ضربوا خيامهم في حقل معشوشب على وشك الحرث وماشييتهم راحت ترمى في العشب .

أمام إحدى الخيمات، وقفت فتاة غجرية فارعة، تتحدث بانفعال مع شاب غجرى فارع، يا الله، كانها جميلة الحواذيت، وكأنه حبيبها، وقف الشاب الغجرى يشخط في الفتاة، وفي بهائمه، خليط من الأبقار، والخيول، والجاموس، والجمال، والحمير، كى تعود إلى مرابطها، ولما تشخط، فيها تَحَتَّ فراغت إلى اليمين، وراغت إلى الشمال، فولت إلى مرابطها مَدْبِرة.

(ترى، ما السرُّ فى شجار هذه الغجرية الفارعة، وهذا الشاب الغجرى، أهو الحب العنيف الذى جمع بين جميلة الحواذيت وحبيبها، وكانت نهايته تلك الميتة الفاجعة بطعنة فى القلب، مات بها كلاهما على صدر الآخر، كأن الحب لايتحقق إلا بالموت، أم أن الشاب قد سرق من إحدى القرى المجاورة لقرينتا بعض الخيول أو الجمال أو الحمير، أم أنهما مختلفان على الرحيل من هذا المكان، أحدهما يريد الرحيل، والآخر مُصرٌّ على البقاء، فكلاهما رأى العصا السوداء تشير تجاههما) .

تركت الأجرى يملأ غبيط الحمار الثانى بالشرب، ووقفت غير بعيد عنه، أرقب حركة العصا السوداء، تارة ترسم خطوطا فى التراب، وأخرى ترتفع فى الهواء، فيما الثلاثة الذين معه يقفون إلى جواره صامتين.

(ترى فيما يفكر، وماذا ينتوى أن يفعل، كل هذه الحقول وحدائق « الموالح » لم تعد ملكه، وكل هذه الأبقار التى يأتى بغيرها من « نوّاره » الكبير على أطراف القرية لم تعد أبقاره، وهذه الفيلة الأنيقة بحديقته المشوّرة بحديد أخضر أنيق سيفارق ألقتها الحميمة إلى الأبد) .

فى الطريق إلى سيارته، تأمل زهزهة الزرع، فاغرورقت عيناه بالدموع، توقف برهة ، جال بعينه فى كل الجهات ،لقى نظرة أخيرة، توازت حركة الزرع، وهسيس الريح، يعزفان لحناً هادراً، فيما عصاه الأبتوسية السوداء تلمع فى ضوء الشمس الأخير .

مهرجان المسرح التجريبي بين التنظير والتجريب

تمر خمسة اعوام على المهرجان الدولي للمسرح التجريبي ، هو زمن ليس بالقصير ولا بالطويل في عمر مهرجانات دولية مشابهة . لكنه يكفي لتقييم التجربة والحكم عليها . والمتابع لدورات المهرجان المتتالية يواجه أسئلة تطرح نفسها كل عام في ندوات المهرجان ومحاضراته ، وفوق خشبات المسارح المصرية التي تقدم منها العروض الأجنبية أطروحاتها المختلفة ، ولعل من أهم هذه التساؤلات : هل للمهرجان المسرحي التجريبي الدولي هو مهرجان للهواة أم للمحترفين ؟ كيف نفهم التجريب المسرحي . هل هو

تجريب في الشكل بصرف النظر عن القيمة ؟ أم هو قيمة طليعية لا يشترط فيها شكل بالذات ؟

التنظير :

ولعل الندوة الرئيسية التي عقدت هذا العام بمحاورها الخمسة وعنوانها «التجريب على مادة كلاسيكية» هي محاولة من إدارة المهرجان لإيجاد تفسير واضح لهذه القضية المثيرة التي تصاب أحياناً بالتهميش . فالتجريب يرتبط هذه المرة بالمادة الكلاسيكية أو التراثية لنرى هل يمكن أن يتوافق معها أم

يجب أن يختلف ويستقل ؟ . وفي ظني أن المحاور الخمسة للندوة وهي على التوالي : «التجريب ومفهوم العداقة حول القطيعة مع الماضي» ، و «اتجاهات التجريب لاستكشاف التراث» و «قضية الشكليات في التجريب على مادة كلاسيكية» و «واقع التجريب على مادة كلاسيكية» وصدمة التلقي الجماهيري ، وأخيراً «أزمة المناهج النقدية في مواجهة التجريب على مادة كلاسيكية» وضعت الملتقى ورجال المسرح في بؤرة واحدة تجمعت فيها الأفكار والرؤى حول معنى التجريب ومفهومه دون أن تتفاعل أو تتحول

إلى تنظير علمي واضح يسعى لوضع النقض على الحشوف في قضية التجريب . ويلم شتات الأفكار، ويضع معالم الطريق واضحة لفهم قضية التجريب .

وعلى الرغم من أن كواليس المهرجان ضمت في رحابها الكثير من رجال المسرح من مختلف الأفكار العربية والأوربية ومن الأمريكتين ، إلا أن طابع الحوار والكلمات المختصية في خمس دقائق أو عشر على الأكثر لكل متكلم ، وضعت الندوة الرئيسية بمحاورها الخمسة في شكل أقرب إلى المونولوج منه إلى الحوار ، وكان الطابع السائد في هذا المونولوج هو الانتطاعات والرؤى الذاتية أكثر من التحليلات والآراء الواضحة ، وربما نتج عن ذلك كله إلى التجريب فدا غير منفصل عن العمل المسرحي ذاته ، بل أصبح العمل المسرحي في جوهره صنواً للتجريب المسرحي ، فالفنان المسرحي عندما يقدم عملاً ، إنما يسعى في تجربته أن يجرب كل الوسائل المتاحة للوصول إلى الفكرة التي يريد أن يلقاها متفرجة دون

إعداد مسبق أو اصرار على أسلوبه بالذات وربما آثار المحوران الرابع والخامس أهم ما قيل في الندوة ، إذ نوقش فيهما واقع التجريب على المادة الكلاسيكية وصدمة التلقي الجماهيري للعمل المسرحي الجديد الذي يستخدم المادة الكلاسيكية وسيلة لتحل في قلب المتفرج وعقله مكانة خاصة وتتماثل مع نفسه ؛ فيصيح التجريب على هذه المادة الكلاسيكية ذات التقاليد اختباراً كبيراً للفنان في تعامله معها وفي قبول المتفرج وتلقيه لها أو رفضه إياها .

وطرح هذا المحور تساؤلات هامة حول مدى الحرية التي يستطيع الفنان المسرحي أن يتحرك في إطارها وهو يقوم بالتجريب في المادة المسرحية الجاهزة (الكلاسيكية) ، هل هي حرية حبيسة محدودة أم حرية مطلقة؟ وهل يكون المطلوب من صدمة التلقي أن تجعل المتفرج بعيد التفكير في تراه أم تجعله يدرك حاجة تراه للتجريب؟ هذه الأسئلة التي نتجت من هذا المحور توضع الفنان والمتلقي في مأزق فني هام ،

تستثير فيهما الإبداع والتفكير البناء ليقوم الفنان برسالته ووجهه وينفس القدر ، يقيم المتفرج التجربة نقداً واعياً .

يثير المحور الخامس زبجة من الآراء حول أزمة المناهج النقدية في مواجهة التجريب على مادة كلاسيكية ، فينظر هذا المحور - في رأيي - بعين إلى الناقد المبدع ، وبالعين الأخرى إلى الفنان المبدع ، وحقيقة الأمر أن هذه الأزمة ، ليست جديدة . ونحن لانتشعر بها فقط في حالة مواجهة المناهج النقدية للتجريب ، بل نلمسها أيضاً في مواجهة هذه المناهج للمادة الكلاسيكية نفسها ، فلم تعد المناهج النقدية المستعملة الآن قادرة على التقويم الفني البناء للعمل المسرحي ككيان قائم بذاته منفصل عن الأعمال المسرحية الأخرى ، فلا يمكن أن يقاس مع غيره بمقياس واحد . وهذا يحتاج بدوره إلى تغيير أساليب الدراسة النقدية ، والنظر باحترام أكثر إلى علم النقد التطبيقي بدلاً من تغليب القواعد النظرية المجردة على الإبداع الفردي المتميز.

الإصدارات :

ومن أهم إنجازات المهرجان إصداراته المتنوعة التي تتحدث عن قضايا فنية متخصصة في مجال الدراما والمسرح . أصدر المهرجان هذا العام أحد عشر كتاباً : « بنحو مشاهد من الأموال والأموات » تأليف إدوارد بوند وترجمة محسن مصيلحي ، ويتكون من ستة مشاهد يعيد بوند فيها ترتيب الشهور الأخيرة من حياة شخصية شهيرة هي شكسبير متوصلاً إلى نتيجة قد تبدو غريبة وهي أن شكسبير إنحدر يأساً من التعايش مع مجتمعه . أما الكتاب الثاني « الفضاء المسرحي في المجتمع الحديث » فهو نظرة للماضى لاكتشاف حاضِر المسرح العالمى ومتغيراته المعمارية التي هزت ثوابته . وهو كتاب يجمع أبحاثاً فى قضية الفضاء المسرحى لعدد من المسرحيين ومن ترجمة نوراً أمين . وفى كتاب « مسرح الغرفة » الذى ألفه « جان تشاراديو » وترجمة حمادة إبراهيم ، نقرأ نصوصاً مؤلفة تؤكد - كما يقول « ماورتن إيسلن » - تجريبية تاراديو بمسرحه الذى يستهدف الاهتمام بقضايا

النظرة أكثر من الاهتمام بموضوعات المسرحيات وفى « أصل المشهد التجريبي في المسرح الأمريكى والأوروبى » وهو كتاب يضم حوارات مع مخرجى ومنظرى المسرح المعاصر من ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ الذى يلقى الضوء على طبيعة التجريب المسرحى وأبعاده فى أمريكا وأوروبا . ومن ترجمة أسامة أبو طالب نقرأ « مسرحيتين تجريبيتين » « إلجينا فى تاويريس » و« أجاكس » للمخرج المؤلف الألمانى « فاسبندر » . أما الإصدار السادس « المسرح فى مفترق طرق الثقافة » لباتريس باليس من ترجمة وتقديم سباعى السيد فنلاحظ فيه اهتمام المسرحيين الغربيين بالمسرح الشرقى بداية من « أرتو » و« بروك » و« مونو شكين » و« باريا » وغيرهم من الوجوه المسرحية البارزة فى عالم المسرح ، فيتناول المؤلف الرحلة التى يمر بها العرض المسرحى من كلمات على الورق إلى خشبة المسرح . وترجم عطية العقاد مسرحيتين للكاتب الألمانى الأشهر هاينر

مولر هما : « آلية هملت » و« وهرقليس » ، يزيد به من شراء للكتبة العربية لترجمة أعمال هذا الكاتب المسرحى الكبير . وفى الإصدار الثامن ترجمة عربية مباشرة « لدروس من جروتوفسكى التجريبي » التى يكتبها هذا المصلح المسرحى الكبير بقلمه . ويقدم رفيق الصبان من ترجمته وتقديمه مسرحية « سولونا » لمؤلّفها أوسترياس ، وهى مسرحية شعرية راسخة فى أعماق تقاليد أمريكا اللاتينية تطرح قضية المعتقدات الشعبية . وهناك بعد ذلك أبحاث المجموعة من المختصين تعالج لغز « السينوغرافيا اليوم » وهو مصطلح صاحبه الغموض الكثير فى وطننا العربى ، من ترجمة مركز اللغات والترجمة باأكاديمية الفنون ، وتقوم نفس المجموعة بترجمة كتاب « صوت المؤلف المسرحى » وهو يتضمن تسع مقالات تتناول قضايا تطرحها نظرية الأدب للعاصرة فى علاقتها بالدراما الحديثة .

إن هذه الإصدارات هى خطوة على الطريق للمعرفة المسرحية

والتمثيل الصامت بل والموزيكول
 «و الديسكو» . وإذا وضعنا
 العنوان الرئيسى للتجريب داخل
 هذا المهرجان الأخير فسنتكشف ،
 أن هذه التجربة شمل توسعاً فى
 شمولية معناه وخصوصيته ،
 أطلقت حرية الفنان للتجريب
 المؤلف الذى يعد المعيار الوحيد
 فى تميز تجربة بعينها عن تجربة
 أخرى ، ويبقى ذوق الجمهور فى
 تلقى هذه العروض التجريبية هو
 الأساس مهما كان رأى النقاد .
 لكن الطابع العام لهذا التجريب
 المسرحى الذى قدمته الدول
 المختلفة دل على فقر فكرى وابتعد
 بشكل عام من تعميق الكلمة التى
 ورثها من التراث / الكلاسيكية ،
 وضاع فى معادلات الشكل
 والرؤية الخارجية لمضامين العمل
 المسرحى ومحتوياته .

حلم ليلة صيف :

معظم هذه التجارب بحثت عن
 الإبهار الشكلى بالموسيقى
 الصاخبة والسينوغرافيا التى
 يشكّلها الضوء بكل ألوانه



حلم ليلة صيف - إسبانيا .



فاوست «بولندا»



فاوست «بولندا»

الصحيحة نتمنى أن تعيد
 إصدارها الهيئة العامة للكتاب
 لتتسع مساحة المستفيدين من
 متذوقى الفن المسرحى الراقى
 وليس فقط من المتخصصين
 المسرحيين .

التطبيق والعروض المسرحية :

مثلت فى هذا المهرجان ثلاث
 وثلاثون دولة ، تغيبت اليونان
 واعتذرت فرنسا فى اللحظات
 الأخيرة . كان شعاع
 المهرجان والتجريب على مادة
 كلاسيكية « هو المادة التى استلهم
 منها الفنانون المسرحيون فى هذه
 الدولة رؤاهم المسرحية المتنوعة .
 وربما يكون أهم هذه الدول التى
 قدمت مسرحاً تجريبياً خالصاً هو
 إسبانيا وبولندا وبلجيكا والمجر
 وتونس وسوريا .. اختلفت رؤى
 التجريب المسرحى على المادة
 التراثية / الكلاسيكية ، فتصارعت
 كافة الأشكال والصيغ المسرحية
 التى تعدت بعضها حدود الدراما
 التقليدية ، وخطت خطوات نحو
 أشكال الرقص والتعبير بالجدس

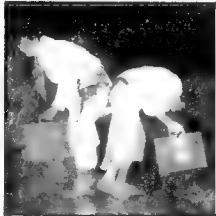
د . فاوست :

قدمت فرقة مسرح فينكليس البولندية مسرحية (د . فاوست) لكريستوفر مارلو ، واستطاع المخرج أن يطرح في هذا العرض رؤيته إلى تطلع فاوست - عالم اللاهوت الشاب - نحو الحب والسعادة ، وعندما لا تلتقي دعوته استجابة ، يلجأ إلى الشيطان الذي يوقع معه عقداً ، ويحقق وفقاً لنصوصه رغباته في مقابل أن يحصل الشيطان على روحه . وعندما يكشف فاوست فداحة هذه الصفقة ينخرط في صراع مرير مع الشيطان ، وكأنه يصارع ذاته من أجل استرداد روحه . قد تبدو هذه الرؤية أقرب إلينا من رؤية المؤلف الإنجليزي ، لكن طبيعة العرض المسرحي يحيل دراما مارلو ، إلى طقس مسرحي تتم فصوله بداية من دخول المخرجين إلى صالة العرض محاطين بالشياطين إلى أن يجلسوا متربعين متحلقين فوق خشبة المسرح ، التي يجلس فوقها المخرجين كذلك ، برؤية المخرج البولندي والمعد / أنهي دجوك هي



ماكيت «مصر»

الملاحظة الأساسية في هذا العرض التي أخلت أحياناً بالتسلسل الفني له ، هو مقدمته ونهايته اللتان لم تكونا مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً بالعمل المسرحي ككل « المقدمة الحياتية والسياسية » وه الرقص غير الوظيف « الخارج عن السياق العام للشكل التجريبي المقدم .



تبول «المجر»

ومستوياته ، مع محاولة التعرّى للتعري ذاته ، لإثارة الصدمة عند المتفرج أو لتأكيد له أن الفنان المسرحي وصل إلى أقصى مراتب التجريب الشكل . وقد أفلتت من هذا الاستغراق الشكل السطحي عدة عروض تعد على أصابع اليد الواحدة من ثلاث وثلاثين عرضاً

مسرحياً . لعل أهمها « حلم منتصف ليلة صيف » لشكسبير « لفرقة أور » الأسبانية التي قدمت قراءة معاصرة لكوميديا شكسبير . يصبح فيها الحب باشكاله المتباينة البطل الرئيسي للدراما كقوة محركة ومدمرة كما تقول مخرجة العرض هيلينا بييمتا في برنامج العرض المسرحي . ويعد العرض دعوة للمشاهدين للتخلص من كل قيود المنطق النيووي كي يعملوا خيالهم محلقين على أجنحة الفانتازيا ، عندما يمتزج الوهم بالحقيقة ، والمحدود بالانهاثي .

نجح العرض كثيرا في تحقيق ضفيرة واضحة تصافط على أطروحة شكسبير وتؤكد على جنون الخيال الجامح المعاصر -

كذلك . هذا هو الجديد الذى أتى به جواد الأسدي . ذلك المخرج المتألق المبدع !

ماكيبث المصرى

خسر الكثير العرض المسرحى المصرى « ماكيبث » الذى قدمته فرقة مسرح الشباب تأليف شكسبير وأخراج صالحي سعد ، ليس لجراة المخرج فى طرح رؤيته الجديدة ، وليس لاستغفائه عن الكلمات ، لتحل محلها لغة الجسد البشر بكل ماينته وطاقته الحسية المتفجرة - كما يقول فى مقدمة برنامجيه المطبوع ، بل لأن الجسد فشل فى التعبير عن منلولات ما طرحه شكسبير فى عمله المسرحى الكبير . كان الجسد أجباناً ضعيفاً فى التعبير ، مترهاً فى البحث عن مفردات لم تحل محل الكلمات ، ولم تسع لتأكيد الفكرة الجوهرية للعمل المسرحى . تحولت الطقسية للمسرحية بهذا المفهوم إلى طقسية سياحية استخدمت فيها بعض أدوات الطقس الشرقى (من أبخرة وشموع) إلا أن هذا جسد مسقطوع الجذور بالأصل

جواد الأسدي لفرقة العهد العالى للفنون المسرحية السورى كثيراً من الجدل والنقاش حول ماهية التجريب فى عمل مسرحى لكاتب كلاسيكى مثل تشييكوف ، فالعرض يلقى الضوء على الصراع الدراماتيكى بين فكرة التكيف والرضوخ لما هو سائد ، ومناقضة فكرة التكيف والدعوة لنبد الاستبداد . فى ظنى أن نجاح جواد الأسدي وفرقته المعهية لا ينشأ من أنه خلق مناخاً مكثفاً من الظلام مع مجموعة من المرضى المختلفين ، ولكنه تمكن من فريقيه من أن يخلق إيقاعاً يكسر الرتابة الشعرية عند تشييكوف ويقره من طابع الجروتيسك الساخر القريب من روح المؤلف الروسى ، ولا يخضع الأسدي لطريق إخراج سبائسلافسكى لتشييكوف بأن يجعله قائماً أسود ، يحيل ملاحيه إلى فواجع اليمّة ، كما يقول لنا التاريخ المسرحى ، ولكن ينقب المخرج العريى عن كل المكونات الساخرة الكامنة فى شخصيه ليسخر معهم ويلهو بهم .. أى يجن بهم ويشعرنا نحن كجمهور بجنونهم

رؤية حديثه لأننا نحيا مأساة فاوست ، وتعاطف معه عندما يسقط ضحية عدم تكامله الإنسانى ، وكان سقطته سقطتنا ، وخطيئته خطيئتنا التى تتلخص فى الوصول إلى الخلود ، فى عدم قدرتنا تأخير فسعل الموت الذى ينتظر بطلنا ويتنظرننا معه ، بهذا المفهوم الجديد نحن - كمتفرجين - لا نتعاطف مع فاوست أو نتخذ منه موقفاً أخلاقياً ضد انحلاله ، وإنما نسعى معه إلى معرفة الأسرار ، سر الموت ، خلق هذا العرض مناخاً مسرحياً وظف فيه المخرج والممثلون معه خشبة المسرح وأحاليها إلى مذبح وكان للصلاة والخلاعة فى أن واحد ، وجمع المخرج كل التناقضات الإنسانية فى آتون واحد تلى فيه الطبيعة البشرية والحياة والموت إحترافاً وتدقاً .

تقاسيم على العنبر أى تشييكوف السورى

أثارت مسرحية « تقاسيم على العنبر » المأخوذة عن عن احدى قصص تشييكوف ومن إخراج الفنان

لدول لها باع طويل في المسرح تجئ إلى مصر ومستواها الفني أقل من المتوقع .. كيف يمكن أن يقدم مهرجان دولي هام كهذا المهرجان عروضاً قليلة العدد لا تصل إلى عدد الأصابع الواحدة ، بينما تمثل فيه ثلاثة وثلاثون دولة ؟ هل هي أزمة مسرح عالمية ؟ أم أنَّ هذه الدول لا تبحث لمهرجاننا أفضل ما عندها ؟! هذا يحتاج إلى دراسة وتحليل لتطوير هذا المهرجان الدولي الذي أصبح معلماً أساسياً من معالم الثقافة المسرحية المصرية اليوم !!

شكل لا قدرة له على التعبير أو الإبداع .

العروض المسرحية العربية الأخرى فقيرة (لبنان - فلسطين - المغرب - الجزائر) وتضم تساقلاً ملحا : من المسئول عن تقديم هذه العروض الضعيفة ، ربما تكون السعودية وليبيا وتونس هي الدول العربية الوحيدة التي قدمت عروضاً تستحق الوقوف عندها .

يطرح المهرجان في نهايته القضية التقليدية : وهي لماذا تمثل في هذا المهرجان عروض مسرحية

الشكسبيري، ورغم أن الفكرة الجوهرية التي قامت عليها تجربة « ماكبث » النابعة من فكرة الساحرات الثلاث هي فكرة وجديرة بالتجريب ، إلا أنها في « ماكبث » صالِح سَعِد تحولت إلى شكل ناقص يؤديه جمع من الشباب لا يملك القدرة على تصويرك بينه ناهيك عن أجسادهم ، إن هذه الطقسية في حاجة إلى إعادة النظر في معنى الطقس ذاته ، وفي إمكانات الممثل الذي ينبغي أن يكون واعياً بجسده مدبراً وليس مجرد



فني العدد القادم من إبداع

- «طه حسين» بعد عشرين عاماً
- ملف يشارك فيه الذكارة والاساتذة :
- مصطفى ناصف - محمود أمين العالم - لطفي عبد البديع - إدوار الخراط .
- تحولات الرواية الأوروبية : ترجمة عن المجرية .
- شعر محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة للدكتور أحمد درويش
- قصائد وقصص جديدة لأبرز الأدباء المصريين والعرب .

السينما المصرية .. إلى متى !

المهرجان كان فيلم «الخطر» للمخرج عبد اللطيف زكي . وهو فيلم أقل ما يوصف به أنه فيلم مشوه من الألف إلى الياء . فالذي كتب السيناريو لا يعرف ماذا يريد أن يقول ، والذي قام بالأداء لم يفهم أبعاد الدور ، والذي قام بالإخراج افتقد الرؤية فكانت النتيجة خلط كل الأوراق . فالفيلم يدعى صاحبه أنه عن الإرهاب ويبدأ باغتيال الصحفي فودة سلامة على أيدي الإرهابية مها الجراوى إيماناً منها بتحقيق العدالة في المجتمع . ثم يتفرغ الفيلم لقصة نائب البرلمان الذي يتاجر في المخدرات وقد بدأت الصحافة

وبضرورة إنقاذ السينما المصرية وتخليصها من التجار والمتفعين . ويظل المتفرج يبحث عن كل هذا الكلام الكبير فيما شاهده من أفلام فلا يجد أمامه إلا نساء ومخدرات ورقصاً وإدماناً وصنعاً وركلاً ومطاردة وخطفاً ونجاً وزواجاً عريقاً وإنكار بنوة وسرقة ونهب وسلب هذا بالإضافة إلى الشذوذ والعجز الجنسي والاغتصاب ومرض الايدز.

والمتتبع لأفلام المهرجان سيلمح بسهولة ويسر الفارق جلياً واضحاً . فأول الأفلام المصرية التي قدمها

كان من أبرز سمات مهرجان الإسكندرية السينمائي هذا العام ذلك الفارق الشاسع والمصن بين مستوى بعض الأفلام المصرية والأفلام الأجنبية التي قدمت في المهرجان . والمثير للفرح هو تمتع مخرجي الأفلام المصرية بهذا القدر الهائل من الشجاعة التي تجعلهم يجلسون بوقار وثقة على المنصة في الندوات التي تعقب عرض كل فيلم ليتحدثوا عن السينما المصرية ومواكبتها للواقع وأهميتها في عرض مشاكل الجماهير ودورها الإيجابي ومساهمتها الفعالة والمسئولية الملقاة على عاتق الفنان

الناس . فهل هذا
إرهاب أم فساد
سياسي يقم
موضوع الإرهاب
إقحاماً مفتعلاً
ومزيفاً وقد
تأرجحت
الشخصيات
وتناقضت مع
نفسها فالإرهابي
الحرامي يقتصب

المدرسة في وحشية ثم يقلق على
الطفلة المريضة . وظل المتفرجون
طول الوقت لا يعرفون هل هؤلاء
الإرهابيون أشرار
أم طيبون ، هل
يتعاطفون معهم أم
يكرهونهم .
شخصية مها
البحراني
شخصية هشة
ومتقلبة يصعب
التأكد من قضيتها
بالضبط . هل هي
صاحبة فكر
سياسي ثوري



الفيلم اليسوتاني «عبياب»

ليقترب بشيك بثلاثة ملايين جنية من
أجل الإخراج عن الأطفال . كل هذا
من أجل إبعاد ذهن الناس عن
جرائمه وتحسين صورته في أنهان



الفيلم التركي «أهيك ياروزا»

تكشف أسرته
وتسلط عليه
الأضواء . وخوفا
من رفع الحصانة
عنه يدبر هو
وعصابته وهم
نفس رجال
الإرهابية يبررون
مؤامرة لخطف
أنوبيس مدرسة
أطفال به مجموعة

من الأطفال من بينهم أبناء النائب
ويطالب الإرهابيون بغدية ثلاثة
ملايين جنيه ، تشرف على عملية
الخطف الإرهابية ،

يساعدها حرامي
ومستطول من أجل
المادة أي أن مها
هي الوحيدة
المؤمنة بالقضية ثم
تدبر العصابة
ظهرها للمطالبة
بالإفراج عن
زملائها نائب
البرلمان أمام
شاشات التلفزيون

النكراء التي ارتكبتها في حق ابنته ، والتي كانت أحد أسباب تحولها إلى الإرهاب فيسعى إليها ويقول في أداء تمثيلي وندم مفتعل : سامحيني يا بنتي .

أما الفيلم الثاني فهو فيلم «الزمن الصعب» الذي أخرجه محمد

حسيب . وهو فيلم صعب فعلا تمتع فيه المخرج بتعذيب وترويع المواطنين فقد تعمد إطالة مشاهد الخطف والقتل ومطاردة الضحية والإمساك بها ثم هروبيها ومعاودة الإمساك بها وتجهيز التوابيت لقتل دفن الضحايا وتوزيع الأدوات : من سيقتل من ؟ وكيف ؟



الفيلم التركي « أمــــــرانان »



الفيلم المصري «ديسكو .. ديسكو»

وقضايا إيديولوجية أم مريضة نفسيا حطمتها ظروفها الاجتماعية ؟ وهل يعانى هذا المجتمع المصرى من الإرهاب النسائى اصلاحتى تكون البطلة امرأة ؟ واين الإرهاب الدينى ؟ هل هو فيلم جد أم هزل وهل تعالج قضية جادة مثل قضية الإرهاب بهذا الاداء الكاريكاتيرى الهزلى على أيدي الفنان أحمد خدير وبالقفشات والغناء والموسيقى والرقص؟ هذا بالإضافة إلى المشاهدة التقليدية المفتعلة التي ظهرت فى الأريمينيات والضمسينيات ، حيث يرفض الأب الاعتراف ببنة ابنته من زواج عرقى ثم يفيق على الجريمة

والطريقة التي
ستدفع بها
الضحية ومن الذي
سيدفعها وأين
ومتى . وحين جاء
دور زوج الضحية
للانتقام انتقم
بنفس الطريقة
السادية فعلق
الجرم على
المستنقة دون ان



الفيلم المصري «كريستال»

ميلودرامى صارخ.
بحسب للمخرج
أنه أجاد اختيار
ممثليه فأجادت
معالى زايد أداء
دور الزوجة
المخطوفة التي
تشعر بالخوف
على نفسها وعلى
طفلتها وتعلم علم
البقي أنهما مثل

الفار في المصيدة ، ولكنها تجاهد
لأنقاذ ابنتها بمساومة المختطفين .
كما تألق المختصر بالله فى دور
المجرم الخضرم الذى يقتل بقلب
بارد . أما دور الزوج الذى أداه
فاروق الفيشاوى فقد كان دوراً
قصيراً ثانوياً لم يتح الفرصة
لامكانيات فاروق الفيشاوى وفي
الظهر ونجح المختصر بالله فى ان
يمسك خيوط الفيلم كلها فى يده
فكانت له البطولة الحقيقية بلا
منازع .

ثم قدمت المخرجة ايناس
الدغيدى فيلم « ديسكو .. ديسكو »
وهو وجبة ميلودرامية نسمة تجمعت

حقه بيده . وأخيراً يشعر صابط
الشرطة بالخجل لأن كل استنتاجاته
كانت خطأ ولم تهرب الزوجة مع
عشيقها بأموال الزوج ، ولكنها كانت
بالفعل مخطوفة . يقول الفيلم ان كل
ما حدث كان اثر من اثار حرب
الخليج على المنطقة . فهل اذا لم تكن
حرب الخليج لما حدثت سرقات ولا
جرائم خطف ولا جرائم قتل ؟ . وهى
فرضية خطأ من الاساس فما حدث
لا علاقة له بحرب الخليج فالعاطلون
والجرمون بصرف النظر عن أى
حرب . والجريمة موجودة فى كل
مجتمع وفى أى وقت . والفيلم فى
النهاية فيلم بوليسى مفكك

يشنقه لمدة ثلاثة أيام حتى يعترف
بجرائمه . يحكى الفيلم عن ثلاثة من
العاطلين فى الكويت يعلمون أن
جلال الخراط فى الكويت سيعود
إلى مصر بسبب حرب الخليج
فيخططون لتعطيله والوصول إلى
مصر قبله ويخطف ابنته وزوجته
والاستيلاء على عفش منزله ومساغ
الزوجة والأجهزة الكهربائية
ومخدراته فى البنك . يقتلون الابنة
وتنجز الزوجة ، ويعود الزوج فينتقم
نفسه من القاتل لأن ضابط الشرطة
مستهين بشكواه وغارق فى مشاكله
مع زوجته السابقة ، ولا يفكر إلا فى
الترقية مما يضطر جلال إلى اخذ

فيه كل مصائب هذا الزمان من انحراف وإدمان وسكر وعريضة وسرقة وترويح مخدرات وتفكك أسرى وشذوذ وعجز جنسى وتطرف وايدز ومحاولات اغتصاب وإزمات وقتل . يدور الفيلم فى حى المعادى ومجموعة من طلبة مدرسة مشتركة للغات كلهم من المنحرفين الذين لا يعنيه العلم بقدر ما يعنيههم السهر فى النيسكو . ناظرة المدرسة تربية مسترمة تصاول ان ترسخ القيم النبيلة وتصافى على الطلبة ومستواهم العلمى وسلوكهم فى المجتمع ، يقتل صاحب نادى الفيديو وهو تاجر مخدرات فى نفس الوقت ويشتمه البرليس ، ولكن تتضح الحقيقة ان الناظرة هى القائلة لأن تاجر المخدرات يغرب بالشباب ومنهم أخوها ولذلك فهو يستحق القتل . وهى نهاية أصابت المتفرجين بالدهشة والبلبله . يذكرنا الفيلم بمدرسة حسن الاسام فى الميولدراما الفاتحة فليست هناك شخصية واحدة سوية . حتى النموذج القدوة وهو الناظرة التربوية التى تعرف جيدا الفرق بين الخطأ

والصواب تحل مشاكلها على طريقة رجال العصابات مع أنها كناظرة مثقفة كان من السهل تصليحه الى الشرطة. وإذا كانت الشرطة قد أخذت سبيلها من قبل لخطا فى الاجراءات فمن المنطقى ان تتلقى الشرطة هذا الخطأ فى المرة الثانية بدلا من إصلاح الخطأ بخطأ اكبر منه وهو القتل .

يشتم للمتفرج فى النصف الاول مع الفيلم رائحة مسلسل «ضمير ابله حكمت»، الذى كتبه للتليفزيون أسامة أنور عكاشة مع الفارق . فناظرة المسلسل ناظرة قوية صلبة تتمتع برؤية ثابتة وبعد نظر تعرف بالظبط دورها التربوى وهدفها فى الحياة . أما ناظرة الفيلم فتدعى أنها قوية وشجاعة ولكنها عند أول امتحان فترتكب جريمة قتل بدلا من استخدام القنوات الشرعية لترسيخ مفاهيم مثل سيادة القانون .

و فيلم « كريستال » للمخرج الشاب عادل عوض كان أحد الأفلام القليلة المختلفة . يقوم الفيلم على جدوة تقليدية طرحت فى

السينما المصرية والعالية من قبل وهى القصة المخوذة عن أسطورة **بجماليون** مع تغيير فى الفرعيات . ولكن تظل الأساسيات وهى مخرج فرقة استعراضية شاب يبحث عن بديلة لراقصة الفرقة الا ولى التى أصيبت فى حادثة ويلتقط راقصة شعبية من الموالد وينجح فى تحويلها إلى نجمة ثم تقع فى غرامه . ورغم أن الجدوة تقليدية إلا أنه يجسب للمخرج أنه بعد تماما عن العنف والدماء والجنس والمخدرات - وهذا فى حد ذاته يعتبر انجازا فى هذه الأيام - وقد قدم فيلما بسيطا يذكرنا بقيم السينما المصرية القديمة وهى الفناعة والكرامة واحترام الذات . كان هناك بعض الخلل فى بناء شخصية حسنة «شريفهان»، فحسنة التى تعزف بكرامتها وترفض أن تهان أو يتهمها أحد بالسرقة تقبل على كرامتها فى نفس الوقت أن تتحدر بالغن الاستعراضى الراقى إلى العمل فى كباره . وهى ترفض صاحبة الفرقة ومخرج الفرقة وترفض العودة إلى الفرقة بطريقة حاسمة لا تجعل هناك أى مجال

لشك فجأة تعود إلى الفرقة بدون إبداء أسباب أو دون أن يجد جديد . ولكن شريهان قد أدت دوراً جميلاً وناعماً مليئاً بالإحساس وأدى هشام سليم ببراعة دوراً هائلاً وراقياً .

وهو فيلم ليس فيه أى إسفاف إنه حرص على الناحية التجارية وقد قدم شريهان فى الكثير من الاستعراضات التى تقرب كثيرا من فوزاير رمضان فى الشكل والمضمون .

وقد اشتركت أفلام السينما المصرية عموماً فى عدة خصائص فى هذا المهرجان: أولها التركيز على روح الانتقام سواء من المجتمع مثل فيلم «الخطر» أو من الأفراد مثل «الزمن الصعب» و«ديسكو» . كما شجعت المواطنين على أخذ حقوقهم بأيديهم وتوقيع العقاب على المخطئين دون اللجوء إلى القنوات الشرعية من شرطة وقضاء فتم شق المنعصر بالله فى «الزمن الصعب» ، وقتل تاجر المخدرات فى «ديسكو» والصحفى فى «الخطر» وسير السينما المصرية

فى هذا الاتجاه بدلا من ترسيخ احترام القانون ودولة المؤسسات يحمل الكثير من المخاطر فى مجتمع تغلب عليه الأمية، والتخلف، ويعطى شرعية للفكر المتطرف الذى ينادى بنفس الشيء .

وكانت السينما الأجنبية على عكس السينما المصرية تماما . اختار المخرجون الأجانب قضية واحدة لمرضاها فى الفيلم بدلا من شحن الفيلم بجميع القضايا التى يعانى منها المجتمع وتكون النتيجة تسطيح كل المشاكل . قدم المخرج الفرنسى جان - لوب هويبر فيلم «الملكة البيضاء» يدور الفيلم حول شابين يتنافسان على حب ليليان منذ أيام الصبى وهى تحب الاثنين وعاجزة عن الاختيار لأن كل منهما له خصائص مميزة تحبها وتقديرها ، ويدير الأب مؤامرة حتى تزوج ابنته من أحدهما، وينفج للأخر ثمن تذكرة باخرة حتى يرحل ويحقق أحلامه فى السفر .

ويعود الآخر بعد غيبة عشرين عاما بعد أن تزوجت ليليان منافسه

وانجبت أربع أبناء وتزوج هو من امرأة وأنجب ثلاثة أبناء ملونين وتطوف على السطح كل المشاعر القديمة . مشاعر جامحة تكاد تقتلع فى طريقها كل شيء: حب ، غضب، غيرة ، كراهية ، عنصرية . اسرتان على وشك التفكك والانهايار. يكتشف كل الأفراد أن ماضيهم قد استحوذ على حاضرهم فشمسوه وكاد أن يدمره . واكتشفت الزوجة أنها عاشت طوال عشرين عاماً أسيرة وهم أنها قد اختارت الإنسان الخطأ، ولكنها الآن حين أوشكت أن تفقد زوجها أدركت أنها لاتستطيع أن تستغنى عنه أو عن أطفالها. تقدر أن تتخلص من الوهم ومن الماضى فتهدى فستانها الأبيض الذى ترجت به ملكة أيام الدراسة إلى أبنه الرجل الآخر التى تتزوج بدورها ملكة بنفس الفستان، متخفية بجمالها الطفولى البرىء كل مشاعر الرضى من المتفرجين البيض نوى النزعة العنصرية.

والفيلم يتعرض بشجاعة لعنصرية الفرنسى الأبيض ضد الملونين، ويهاجم طريقة تربية الأسرة

الفرنسية لأطفالها منذ البداية، وتعودهم على احتقار غير الأبيض وكراهيته. وفي المقابل قدم السود على أنهم مكافحون، معطاءون ومتسامحون، وقامت بدور ليليان الممثلة الساحرة كاترين دينيف فجسدت بادأها العميق حيرة المرأة بين حبيبين كلاهما قريب إلى نفسها تربطها به ذكريات وأحلام. إنها المرأة التي تعيش في الحاضر بجسدها ولكن عقلها وقلبها يعيشان في الماضي، فلم تعط لنفسها أو لزوجها الفرصة لكي تكتشف عمق مشاعره نحوها، وتغانيه لخدمتها وإرضائها وحبه لأولاده وحرصه على أسرته.

وقد تمرض الفيلم الإيطالي «السبت، الأحد، الإثنين» للمخرجة الإيطالية لينا فيرتمولر لنفس مشاعر الغيرة الساحقة التي تكاد تدمر كل شيء. فالزوج يلاحظ أن زوجته لم تعد تهتم به وتعامله بتفوتير، في الوقت الذي تلاحظ فيه صديقه البروفيسور الذي يفرقها دائماً بالهدايا.

وتبدأ الشكوك تراوده وتكبر وتتضخم حتى يعتقد اعتقاداً يقينياً

أن زوجته على علاقة بالبروفيسور، رغم أنه متزوج ومحب لزوجته، ولا يستطيع أن يكبح جماح غضبه، وغيره فيلقى بالتهمة في وجه زوجته وسط أولادهما الكبار، وفي حضور الصديق وزوجته، تصعق الزوجة لهذا الاتهام الظالم وإهانتها أمام أولادها بعد أن أفنت حياتها في خدمة بيتها. وتسوء حالتها مما يستلزم إحضار الطبيب. يشعر الزوج بالندم لتهوره وتكشف الحقائق فالزوجة غاضبة من زوجها لأنه يثنى على طهى الجارة الجميلة للمكرونة، وهى تلاحظ الصديق تأدباً لأنه ضيف، والصديق يجمال الزوجة بالهدايا احتراماً لزوجها وحرصاً على صداقته يتكافى الزوجان في لحظة عتاب ودود وعطوف وتتفجر مشاعر وذكريات وتتشابك الأيدي في حنان ملهوف ليكتشف المتفرج أن أوامر العلاقات الزوجية أكثر عمقاً وصلابة من أى خلاف، وأنه ليس من السهل هدمها في لحظة غضب أو غيرة مجنونة. وإن سوء الفهم وتراكم الأشياء الصغيرة دون مصارحة يجعلها تكبر وتتضخم حتى تبدو

وكانها مشكلة كبيرة. وقد قامت بإداء دور الزوجة التي تعدت الخمسين من عمرها الممثلة الإيطالية الشهيرة صوفيا لورين فتأقت دون مساحيق ودون إكسسوار ويفستان منزلى بسيط خال من أى بهرجة، فسكبت على جموع المشاهدين من بريق عينيها وروحها الفياضة وتوهج أحاسيسها غضباً وألماً وعشفاً. وأثبتت أن تقدم العمر من الممكن أن يضيف إلى رصيد الفنان لا أن ينقص منه.

تفوقت السينما التركية تفوقاً ملحوظاً في مهرجان هذا العام. فقدم المخرج يافوز أوزكان فيلم «أمرأتان» وهو فيلم جرىء يدافع عن قضية تبدو خاسرة في بلاد العالم الثالث. فبطلة الفيلم تعيش من تجارة الجسد باختيارها ودون أن تجبرها الظروف على ذلك. يطلبها أحد الوزراء في الفندق، وتحدث مشادة بينهما فيمارس الجنس معها بالقوة ورغم أنها ثم ينادى رجاله لطردها وشريها. وتشعر بالامتهان وتقاضيه لأنه إغتصبها ولا يقف معها أحد فهي أول وأخيراً عامرة

ليس لها حقوق. وأمام إنكاره وإدعائه أن خصومه السياسيين يحاربونه بتشويه سمعته تبرئه المحكمة، فهو رجل مهم ومحترم وغرق الشبهات. أما هي فساقت لا كرامة لها ولا مشاعر، ولا تشعر بماساتها سوى زوجة الوزير التي تفهمها وتقدر معاناتها وتعاطف معها وتنهار علاقتها بزوجها لاكتشافها ازواجيته وخسته. ويسخر الفيلم من ازواجية الرجل وأدعائه الفضيلة مع أنه يفعل كل المواقف في الظلام. وقد اختار المخرج لبطلته أسوأ مهنة ليقول: إنه حتى لو كانت المرأة تمارس مهنة حقيرة فهي في النهاية إنسان له مشاعر وأحاسيس وكرامة، وهي أيضاً مواطن لها كل الحقوق التي للأخريين بصرف النظر عن نوع العمل الذي تزيده.

أما الفيلم التركي الآخر «أحبك يا روزا» للمخرجة إيسيل أوزينتورك وهو عملها الأول، فقد تناول شخصية امرأة يونانية من الأقليات الكثيرة التي تعيش في اسطنبول. وروزا بطلة الفيلم كتلة

من اللهب، تحب الحياة وتعشق الحرية، وتهيم بالطبيعة وتذوق الجمال والشعر، وتقبل بشوق على الحب. تحبها بما تمليه عليها أحاسيسها المتفجرة بالاشواق فتتوالى عليها النكبات، وتتمزج يوماً بعد يوم، ولكنها تحاول أن تصمد. تدركها الشيخوخة ولا تجد قوت يومها ولا من يهتم بها، فتشتري ببقاء تظل تعلم أن يقول «أحبك يا روزا» ولكنه يرفض أن يستجيب. وحين تموت وحيدة مهمة على الأريكة يتعالى صوت البقاء حزيناً «أحبك يا روزا».

وقد فرضت السينما اليونانية نفسها أيضاً على المهرجان. فقد المخرج اليوناني جورج كانا كوزيوس فيلماً جميلاً بعنوان «غياب»، وفيه تهرب الزوجة المحبة للحياة من زوجها الصارم الجاف تاركة له بناتها الثلاث، الابنة الكبرى صارمة جافة مثل أبيها، والثانية ترث طبع أمها المحب للحب، والحياة، ولا تجد أمامها مفراً بعد موت أبيها إلا أن تغادر هذا البيت الكئيب الخالي

من المشاعر فتهرب مع حبيب يكرها في السن لتبدأ حياة جديدة.

اشتركت السينما الأجنبية عموماً في التركيز على احتياج الإنسان للحب وأشواق الحياة الغنية بالمشاعر والأحاسيس، وفي خوفه من مرارة الوحدة، وعلى حقه في اختيار نوع الحياة التي يحياها مادام سيتحمل تبعه اختياره في النهاية. وتميزت معظم الأفلام بالأداء الجميل، وبراء المشاعر، وصدق الأحاسيس الإنسانية، والتحرر من نمطية الموضوعات.

تميز حفل الافتتاح هذا العام بالبساطة المحبة. فقد اكتفت إدارة المهرجان بالفنان سمير صبري في تقديم ضيوف المهرجان وأعضاء لجان التحكيم. وأنفesz سمير صبري الفرصة ليدبر معهم حوارات قصيرة تميزت بالذكاء وسرعة البديهة وخفة الروح. وإذا بهذه الحوارات القصيرة تشكل سهرة فنية تلقائية وعفوية تواصل فيها الجمهور مع الضيوف بشكل إنساني راق دون افتعال أو زيف.

وتوج هذا التواصل بالفيلم الفرنسى
«الملكة البيضاء» فكانت بحق
سهرة ممتعة ووجبة مشبعة على
المستويين الفكرى والوجدانى.

•

ولم تساهم السينما العربية إلا
بفيلمين أحدهما تونسى «بزنس»
وقد عرض فى مهرجان القاهرة
السينمائى العام الماضى وشاهده
الجمهور المصرى، والآخر جزائرى
«أضواء» وكلاهما من المغرب

العربى. أما دول المشرق العربى
مثل: سوريا ولبنان والعراق فقد
غابت تماماً عن المهرجان.

ولم يحضر المخرجون المصريون
من عروض المهرجان إلا بعض
العروض المصرية مجاملة لزملائهم.
وفضلوا الجلوس فى الهواء الطلق
فى حديقة الفندق على إزعاج
رؤسهم بالأفلام الأجنبية. أما
المخرج المصرى الوحيد الذى اعتبر
نفسه تلميذاً جاء ليُشاهد ويتعلم،

وينظر للمهرجان على أنه فرصة
للاكتشاف والمعرفة فكان هو الأستاذ
والمعلم والمخرج الكبير صلاح
أبوسيف. فقد حضر جميع
العروض العربية والأجنبية بلا
استثناء وجميع الندوات والمناقشات.
وهذه المشاركة من جانب الأستاذ
صلاح أبوسيف كل عام، على
مشاهدة كل العروض، لم تتج
للأسف فى أثناء المخرجين الآخرين
عن النظر إلى المهرجان على أنه
فرصة للهو وللدراسة.



تنويه

وقعت بعض الأخطاء الطباعية غير المقصودة فى مقال الأستاذ محمود أمين العالم
المنشور فى العدد الماضى ، فجاء فى ص ١٩؛ فجاء فى سياق الحديث عن ابن
خلدون: «..هى علاقة لاتجرى بمقتضى قوانين الضرورة، وصحتها ..» وهى علاقة
تجرى..» ، وجاء كذلك فى الصفحة نفسها : «.. وقد لاتخلو ..» وصحتها : «وقد
تخلو..» كما جاءت تلمة قصيدة أمل جمال بعد قصيدة سامح الموجى ، وأسرّة
المجلة تعتذر عن الأخطاء ، وتعد القراءة بمحاولة لتلافيتها .

معرض المنشآت المهندس المعماري «المستشرق»

الكسندر مارسيل

صيني ومعيد من الطراز
الهندي .

نال الكسندر مارسيل جائزة
كبرى في المعرض الدولي وأيضاً
وسام «الليجيون دونور» على
هذه الإنجازات الشرقية والتي لفتت
نظر زائر من المشاهير وهو الملك
ليوبولد الثاني ملك بلجيكا الذي كلفه
ببناء جناح صيني ومعبد ياباني على
طراز الشرق الأقصى في حديقة
قصره في ضاحية «ليكن» قرب
بروكسل دون تغييرات تذكر سوى
في الخامات المستعملة ، بحيث تكون
للمنشآت الجديدة معمرة وليست
كمثلاثاتها في المعرض الدولي سالف
الذكر (١٩٠٢-١٩٠٧).

عرفه عشاق السينما الباريسيين
كدار للعرض السينمائي منذ ١٩٢١ .
كما شيد في باريس أيضاً عام
١٩٠٠ وبمناسبة المعرض الدولي
الجناح الملكي الأسباني وجناح
كمبوتشيا في القسم الخاص
بالحميات والمستعمرات الفرنسية
أسفل قصر «التروكانيرو» ومن أميز
ما شيدته أيضاً ما عرف به
«بانوراما حول العالم» وهو
عبارة عن مجموعة من الأبنية المؤقتة
المميزة جداً ، والتي تسمح للزوار
بالتجول السريع بين طرز معمارية
غربية ومتنوعة ومنها معبد ياباني
على طراز الشرق الأقصى ، وجناح

في هذا الشهر (أكتوبر) ينظم
المركز الثقافي الفرنسي بقره في
مصر الجديدة معرض للمنشآت
المعمارية التي صممها ونفذها
المهندس المعماري الفرنسي
(المستشرق) الكسندر مارسيل في
مصر الجديدة وفي أماكن أخرى .

ولد الكسندر مارسيل عام
١٨٦٠ في باريس ، وتخرج عام
١٨٨٣ من قسم العمارة . وفي عام
١٨٩٦ شيد «قاعة الاحتفالات»
الخاصة لأحد مديري «بون
مارشيه» على الطراز الياباني وقد
الحقت فيما بعد بمبنى سفارة
الصين . ثم مبنى «لاباجود» الذي

وفى «ليكن» أيضا جذب أسلوب **الكسندر مارسيل** نظر شخصية أخرى ذاتة الصيت ، هو البارون أمبان (١٨٥٢ - ١٩٢٩) الذى كلفه بتنفيذ العديد من الأعمال فى مصر فى ضاحية «هليوبوليس» الجديدة منذ ١٩٠٥ . ومن هذه الأعمال فندق «هليوبوليس بالاس» الفخم ، المكون من أكثر من ٣٠٠ حجرة ، على الطراز العربى - الإسلامى . وقد تحول هذا الفندق وأصبح حاليا مقرا لرئاسة الجمهورية . وأيضا كنيسة «بازيليك اللاتين» وهى على الطراز البيزنطى الجديد والدار الهندوكية للعرفه حاليا باسم «قصر البارون» والمأخوذة عن «بانوراما حول العالم» المشيد عام ١٩٠٠ . ونادى محمد على فى وسط القاهرة وهى حاليا مقر نادى الدبلوماسيين وهى على الطراز الكلاسيكى الحديث . وفى مصر الجديدة نجد أيضا العديد من الديار على الطراز العربى - الإسلامى (دار بورغوس باشا) أو الايطالى .

وفى ذات الوقت شيد **الكسندر مارسيل** ، هذا المعمارى النشط ، قصورا على الطراز الكلاسيكى الحديث فى الهند ، وهى قصر

مهرلجا «كابورتالا» حاليا ، ويقع فى نطاق الحدود الهندية فى البنجاب . وقد أطلق على هذا القصر اسم «فرساي البنجاب» .

وإذا علمنا ان جناح كمبوديا الذى شيد فى المعرض الدولى قد نقل وتم إعادة بنائه جزئيا فى حديقة - تحولت فيما بعد إلى حديقة للنباتات النادرة - قصر مولفرييه بفرنسا ، جنوب انجيه (مين ولوار) تترك ان **الكسندر مرسيل** قد شيد العديد من العمارات فى فرنسا وبلجيكا والهند (جمهورية الهند حاليا) ومصر ، معظمها على الطراز الشرقى ، والبعض منها على الطراز الكلاسيكى الحديث .

وعلى أن نعرف ما ألت إليه هذه العمارات ومن الذى يهتم بها فى أيامنا هذه .

يجدر بنا الإشارة ، قبل ذلك ، إلى أنه منذ عام ١٩٩٠ ، بدأ فريق من المعماريين ومن المؤرخين من قسم العمارة بجامعة باريس «لافيليت» برئاسة السيدة كريستيل رويان والسيد برنار جاتيل ، دراسة مجموع منشآت ومشروعات **الكسندر مارسيل** ، وإن دل ذلك على شىء

فقطى مدى الاهتمام الذى تليه فرنسا لهؤلاء المعماريين «المستشرقين» الذين عاشوا فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، ويدرس هذا الفريق كيف استطاع **الكسندر مارسيل** اكتشاف واستيعاب حضارات غير أوربية ، ولو بصورة جزئية ، وذلك من خلال تعاملاته وأسفارة الطويلة خارج أوروبا (العمارة والروابط الثقافية ، الجزء الثالث ، **الكسندر مارسيل** ١٨٦٠ - ١٩٢٨ ، باريس ديسمبر ١٩٩١) .

وقد تنوعت مصائر منشآت **الكسندر مارسيل** فى بلجيكا يخضع كل من البرج اليابانى والجناح الصينى للدراسة والحفظ ، بفضل أمين متحف متحمس يعمل على خلق وإثراء ملفات فنية تساعد فى ترميم هذه المنشآت الغربية بالطبع على طرز شمال أوروبا .

لقد أغلق البرج الصينى منذ عام ١٩٤٧ ورمم بوساطة «إدارة المنشآت» وهى هيئة عامة ، وأعيد فتحه عام ١٩٨٩ . وما زال الجناح اليابانى تحت الترميم ، وتقوم به نفس الهيئة المذكورة ، وسوف يفتح رسميا عام ١٩٩٣ .



وفي فرنسا تعرضت حديقة النباتات النادرة المحيطة بقصر موليفرييه والتي كانت تضم منشآت وعطورا متنوعة من أصول شتى (اليابان - كمبودشيا - الهند) للتلف منذ عام ١٩٤٢، بعد بيعها إلى رهبنة الراعي الصالح بانجييه ، حيث قامت الرهبنة ببناء مدرسة داخلية للبنات على أرضها، وباعت بعض الأشجار النادرة ، وأهملت الحديقة .

غير أن هذا الإهمال كان عابرا فقد قامت وزارة الثقافة بالاشتراك مع وزارة الأشغال بمساعدة هيئة ما على استعادة الحديقة عام ١٩٨٧ ودراستها على يد فريق فرنسي - ياباني من المعماريين والمنسقين للحدائق . والحديقة في حالة تجديد حاليا ويتردد على المعبد الهنوسى الموجود بها - والمتقول أصلا من المعرض الدولي القادم عام ١٩٠٠ بباريس - الكمبيوتريون القيمين في مدينة سوليه المجاورة .

وفي باريس كان ملاك «لا باجرو» يهدبون بتعديلها وتشويهها . وقد قامت وزارة الثقافة الفرنسية بإنقاذ هذا المبنى حين اتخذت إجراء استثنائياً حياله يسمح لها بإنقاذ

المبنى دون موافقة أصحابه . وإجراء الترميمات اللازمة له بتمويل كبير منها .

وفي الهند تحول قصر **مهراجا كابورتالا** إلى مدرسة حربية لإعداد الضباط وأختفت معظم أجزاء الحديقة الفرنسية فيما عدا بعض النافورات المزينة بحوريات على طراز فرساي . وفيما عدا ذلك تقوم وزارة الدفاع بالصيانة الملائمة للقصر . أما ورثة المهراجا جاكيت سنغ فلقد تحولوا إلى صناعة المشروبات التي تحمل اسم عائلتهم .

حافظت مصر على نادى محمد على - النادى الدبلوماسى - وعلى فندق «هيليوپوليس بالاس» - قصر الرئاسة - باستخدامها هذه المنشآت فى الأغراض السابقة الذكر .

وبهذا نجد أن معظم أعمال الكسندر مارسيل مصنوعة كانت أو مجددة ، قد خضعت لفترات عصيبة تعرضت فى الكثير منها للإزالة .

يبقى قصر البارون أمبان بمصر الجديدية وهو على الطراز الهندوسى، وهو العمل المهل الوحيد لـ **الكسندر مارسيل** ، على الرغم من

تمتعه بنفس القيم التاريخية والعمارية التي يتمتع بها البرج الياباني بـ «ليكن» أو «الباغرو» بباريس . ويجدر بنا الإشارة أنه على المستوى التقنى يعتبر هذا القصر شاهدا هاما على طريقة بناء مجددة تعرف بـ «أسلوب هينيبك» على اسم المهندس فرنسو **هينيبك** الذى جسد ونوع فى استخدامات الأسمنت المسلح فى بداية القرن العشرين . ولقد تم صب أسمنت معظم عناصر هذا القصر فى فرنسا فى شركة مقاولات **هينيبك** ، وفى من تصميم **الكسندر مارسيل** ، ثم نقلت هذه الأجزاء إلى الموقع كعبية تجميع . وكان يحلو لفرنسو **هينيبك** أن يقول : «يمكن تنفيذ وتشكيل أى شيء بالأسمنت المسلح» . وفى الواقع نجد أن الأسمنت المسلح قد أبرز الحليات والأشكال «الباروك» التي يتمتع بها الفن الهندوسى ، ويعتبر قصر البارون أمبان خير دليل لكل من المعماري مارسيل والمهندس **هينيبك** على صحة توقعاتهما فى المجال التقنى والجمالى . وحاليا يدرس المعماري **جبرئيل الديلهوفو** أسلوب

هينريك في المعهد الفرنسي
للعمارة.

ومن المؤسف حقاً ألا يستعمل
هذا النموذج من العمارة الغربية
المنفذ بالأسمنت المسلح بحيث يمتد
مع العمر إلى ما بعد عام ٢٠٠٠ على
غرار أعمال الكسندر مارسيل
الأخرى التي تم الحفاظ عليها
وترميمها، فيما بين عامي ١٩٨٠
و ١٩٩٠.

لقد اقترح البعض تحويل هذا
القصر إلى متحف لضاحية مصر
الجديدة التي ستحتفل قريباً
 بالذكرى المئوية لإنشائها (مجلة
مصر اليوم العدد ١٩ ربيع ١٩٩٢) .
ويمكن حين ذاك عرض محفوظات

المعماريين ومهندسي الديكور الذين
ساهموا في إرسائها (جورج
لويس كلود) .

وتسمح مساحة الحديقة المحيطة
بالقصر بإقامة منشآت أخرى مثل
مركز لدراسة تعمير المدن ، في
اتجاه مستقبل القاهرة السكنية، وله
نفس قيمة المتحف الذي يحفظ تراث
الماضي .

ومن المؤكد أنه، وفي جميع
الاحوال، يوجد في كل من مصر
وفرنسا وبلجيكا عدد من الباحثين
المهتمين بأعمال الكسندر مارسيل
وأسلوب فرنسوا هينريك
وجورج لويس كلود ، مهندس

الديكور المفضل لدى الكسندر
مارسيل وهذا التواجد يضمن نجاح
عملية ترميم هذا القصر على أسس
عملية فور تقرير ذلك .

ومن المعروف أن هيئة الآثار
المصرية تدرك في وقتنا الحاضر
قيمة هذا الصرح الأثري الهام القائم
في مصر الجديدة ، فلقد زودته
بكشافات لإنارته ليلاً بمناسبة انعقاد
اجتماع منظمة الوحدة الأفريقية

في القاهرة في يونيو ١٩٩٢ . كما
أن سفارة بلجيكا تود تنسيق جهود
مؤسسات عامة وخاصة أوروبية
وغربية، للتعاون فيما بينها أو ترميم
القصر، و بالأخرى ترغب في إنشاء
هيئة تشرف على ترميمه .





العالم الموروث ... في تراث جديد قراءة في رواية محمد البساطي (بيوت وراء الأشجار)

مجموعته الأولى ١٢) ، وإلى التعبير عن هذا العالم بنبرة من التحاطف الشفيف لا يصعب تعرّفها على أية قراءة . وكان قد توصل ، من خلال هذا السعي ، إلى تجسيد لمفاهيم مكثفة ، دالة - بوضوح - على حياة ، أو حيوات ، هؤلاء « الصغار » التي كانت وتكون ، وربما أيضاً ستكون ، مهما توزعت عوالمهم وتباينت .

نهضت هذه المجموعات والروايات ، على تنوعها ، وعلى امتدادها الزمني طيلة أكثر من ربع

(العمر) - ١٩٨٠ ، (هذا ما كان) - ١٩٨٨ ، (منحني النهر) - ١٩٩٢ ، وأيضاً مروراً برواياته القصيرة : (التاجر والنقاش) - ١٩٧٦ ، (المقهى الزجاجي) (الأيام الصعبة) ١٩٧٩ .

(١)

كان البساطي قد سعى ، في هذه المجموعات والروايات ، إلى استعادة عالم أولى ، منفي ، محيط ومحقق بعالم « الصغار » المهمشين (ليسوا طرفاً من طرفي عنوان

بإرهاق أكبر ، وبقدرة أعلى على اقتناص واخترزال ما هو جوهري من تجربة إنسانية بعينها ، يواصل محمد البساطي في روايته الجديدة (بيوت وراء الأشجار) (٥) - ١٩٩٣ ، ما كان قد بداه ونمّاه عبر رحلته الطويلة ؛ من مجموعته الأولى (الكبار والصغار) - ١٩٦٧ ، مروراً بمجموعاته الأخرى : (حديث من الطسابق الثالث) - ١٩٧٩ ، (أحلام رجال قصار

(٥) محمد البساطي : (بيوت وراء الأشجار) - روايات الهلال ، العدد ٥٢٧ ، لقاهرة ، أبريل ١٩٩٣ .

القرن ، على ما يمكن أن يكون ملامح مشتركة : احتفاء برصد مظاهر عدة للفقر المستر أو المعلن ، وحرص على ابتعاث ما يرد إلى طفولة منتهية أو منقضية ، وإن كانت حية لا تزال ، واهتمام بتجسيد مظاهر مختلفة للاغتراب المرتبط بثنائية تحكم التراتب أو التفاوت الأساسي في هذا العالم ، فضلاً عن نهوض هذه الأعمال على إحساس خاص بالزمن ، يكاد « يسوّد » العالم القصصى والروائى فى صيغة متفردة ، تستدعى طرائق خاصة فى استخدام إشارات الزمن ، فيما يشبه محاولة تشييد « أسلوبية زمنية » تمتدّى بالراسخ ، الثابت المتكرر ، ولا تهتم بالتوافيق عند التفسير الذى يعبر ، لمرة ، وينقضى .

(٢)

الإحساس بالركود وعدم التغير ، وتجمد الزمن - داخل التجربة الإنسانية - عند نقطة ثابتة ؛ حيث هيمنة صيغة الماضى المستمر التى ترزغ من الحاضر القائم وتؤسّس « ديمومة » متحصلة ، وإطلاقات التساويخ القديمة التى

تتبقى فجأة من أشياء بعينها ، مستدعية . من الأحياء والتجارب - من كان يصرّحها أو كانت تحركه ، والتشابه (تشابه الأشياء وتشابه الناس) الذى يكرّس المشترك الجمعى ، برغم ما ينطوى عليه هذا المشترك من فرادات عدة .. كلها كانت عناصر أساسية فى عالم البساطى القديم ، ويضاف إليها - فى روايته الأخيرة هذه - الاعتماد الموسّع ، المولّف ، لتقنية « السرد المتساوئ » ، الذى يحكى فى مرة واحدة ما حدث وحدث (ولا شيء يمنع القول : وسيحدث) أكثر من مرة :

« كل صباح يأتبه بالشيشة والشاي فى الدكان » (ص ٣٠) ، « يجدها دائماً فى حجرة النوم .. » (ص ٣١) ، « تحكى دائماً عن النسوة فى الحارة .. » (ص ٣١) ، « عادة يعود للبيت فسى الظهيرة » (ص ٥١) ، « تسترقها عادات تحافظ عليها بشدة » و « تحكّ قدميها بالصرير كل ثلاثة أيام » و « تكتشف كل مرة كم حياتها تنصّب » (ص ٦٤) ، « يلبسان عادة نفس الملابس » (ص ٧٤) ، « فى كل مرة تريد أن تخرج تلقّ خفيّفاً على

الحاجز » و « عادة يكون ذلك فى الليل ... » (ص ٧٥) ، « بعدها أخذ يأتى كل ليلة » (ص ٧٩) ، « واعتادت أن تراه بعد ذلك قابعاً بمدخل الحجرة » (ص ٨٦) .. إلخ .

هكذا ، فى سرد الراوى الذى يقصّ عن شخصيات مختلفة ، ويعبر فصول (بيوت وراء الأشجار) الاثنى عشر جميعاً ، يلاحقنا هذا الحضور لصيغ من مثل : « عادة » و « كل صباح » و « دائماً » و « كل مرة » ، وكلها تفصح عن استمرار وثبات عالم تحتويّه وتهيمن عليه « العادة » ضاربة الجذور فى الماضى ، وكلها تنفى عن هذا العالم صفة الانقطاع الذى يفامر بالذهاب بعيداً عن سطوة القديم .

قد تتراجع ، إلى حد ، هذه الصيغ وتعلّ محطها إشارات من تبديل : « كثيراً » و « أحياناً » و « غالباً » : [« وكثيراً ما كان (...) يخرج إليهن (...) وقت القيلولة » (ص ١٥) ، « تمشط شعرها أحياناً على هيئة كعكة » (ص ٢٢) .. إلخ] ؛

ولكن يظل هناك ، في هذا السرد ، وخلال فصول الرواية جميعاً ، إلحاح على رصد وقائع حدث كثيراً قبل الحاضر الروائي ، ولا تزال تحدث كثيراً فيه ، وتكاد تمتد لتحتوي كل مستقبل تالي له ؛ وكأنه نزوع لتجسيد دورة مكملة ، نهائية الاستدارة ، من دورات هذا العالم ؛ لا شيء فيها . برغم خصوصيتها . سوى الانتماء للقانون القديم نفسه الذي حكمها وحكمها . وكل دورة أخرى عداها إنما هي استمرار لها ، أو استتساخ عنها .

مع هذه الصيغة الأعم التي يتجسد بها عالم الرواية بما يقترب ، زمنياً ، من تجسيد « المؤيد » « الكلي » ، هناك إشارات إلى « المعارض » « الجزئي » . فيجانب « الديمومة » للصلة التي يلهض عليها ، عموماً ، زمن (بيوت وراء الأشجار) الأساسي، هناك أيضاً الاستخدامات الجزاءة للزمن فيها ، وهي استخدامات تجعل اللحظات المعارضة تتعدد ، وتتكرر ، وتتشظى ، في دقات جانبية ، بعيدة عن الامتداد الزمني التعاقبي ، الطولي . فمع الاحتفاء بزمان

الفصول الذي يستعيد الفطرة الأولى ، والعلاقة العضوية بالكون ، واستخدام المواقيت الفلكية (الفجر - الغروب - الصباح .. إلخ) ، ومع رصد الفواصل الزمنية غير المنفصلة عن حركة الشمس (« ورائ الشمس قرصاً أحمر ، ثم رآها تتلاقى وأشعتها تجفف الليل » (ص ٢٥) وغير المنفصلة عن طابع ديني قائم في هذا العالم (« جاء وقت المغرب مهلاً » - (ص ٥٢) .. » . يسلمه صباحاً ومصرأ » - (ص ٥٢ .. إلخ) .. مع هذا كله قد يظهر طابع آخر ، تجزئي ، يفتت الزمن ويتعامل مع وحداته الصغيرة المجردة ، المتلق عليها افتراضاً في عالم آخر . ولكن هذا الطابع ، الوافد ، لا يتحقق كاملاً في عالم الرواية . ولا يظهر في هذا العالم بمنى « حضري » خالص ، قابل للمضي بعيداً عن تخوم الروح ، ولا قابل لاستيعاب ثمن التخلي عن التقسيمات الزمنية المرتبطة بموروث حميم . هنا يتم المزج بين منجيين في تحديد مواقيت الزمن المجزأ : منحنى جمعي ، طبيعي ، طقوسي ، غالب على عالم الرواية . ومنحنى آخر ، فردي ، مجرد ، يلف على هامش

هذا العالم ، شبيهاً باستثناء ، وياتي إذ يأتي - مسكوناً دائماً بالمنحنى الأول : « كم الساعة ؟ - بعد صلاة العشاء » (ص ٢٩ ، ٤٠) ، و « كم الوقت ؟ - لابد أنه يقترب من الفجر . ساعة جيبه ؟ أين ؟ » (ص ١٠٠) .

ولكن ، على أية حال ، يتجسد هذان المنحنيان ، الأساسي والاستثنائي ، في (بيوت وراء الأشجار) ، داخل دائرة أكبر تنطوي على تنوعات - في رصد الزمن ، ودوره الفاعل في الرواية - لا حصر لها ؛ حيث تتأسس في الرواية لغة كاملة من استخدامات لازمنة حقيقية ، ولأزمنة مخيكية ، لأزمنة حاضرة واضحة ، ولأخرى مستعانة مقلدة بضباب الذكرى . وهذه التنوعات ، في تناوبها بين المجسد والمجرد ، بين المتغير والثابت ، بين الحاضر والغائب ، تسهم في إضفاء ملامح خاصة على عالم هذه الرواية : مراوغة اللحظة الواحدة وتأنيبها على الانحصار داخل « زمن مرجع » أو « زمن إطرار » بعينه ، والمراوغة بين اكتشاف « الجوهرى » ، القابل للتكرار ، والمعارض الذي يقذف

بالعالم كله فيما هو استثناء . وخلال هذه المواجهة ، وهذه المواجهة ، يتأسس للزمن - في هذه الرواية - تراتب جديد .

(٣)

لا تهتم (بيوت وراء الأثجار) ، على مستوى حاضرها الروائي ، برصد « حدث كبير » . تركز وقائع هذا الحاضر الروائي لا على فعل ارتطام الحجر بسطح المياه ، وإنما على حركة الدوائر التي تعقب هذا الارتطام . وكان « إعادة التراتب » على مستوى عنصر الزمن في هذه الرواية ، تمتد لتشمل أحداثها أيضاً .

« الحدث الكبير » الذي يبدو - ظاهرياً - كان الرواية تهتم برصده ، تلخصه - بسرعة - جملتها الأولى : « كان يوم السوق عندما توجه مسعد الجزار إلى محل صديقه بركات مطالباً برقبة ابنه » (ص ٥) . هذا الحدث لا يتحقق أبداً : تنتهي الرواية دون الوصول إلى انتفاء هذه المطالبة بالشار ، مع اكتفاء بالتركيز على ما حدث ويحدث لصاحب هذا الثار .

وكاننا إزاء إيماء ، واضح ، إلى أننا لم نعد بصدد « وقائع كبيرى » في العالم الروائي ، وإن ظلت - مع هذا - الأحداث المستعانة من زمن قديم ، ولكن هي متجدد ، « أحداثاً كبيرى » بما يكفي لكي يتأسس عليها عالم الرواية .

قمع الوقائع المستعانة من أزمنة قديمة متراكبة ، مستدعاة - جهوه التامل - من قبل الشخصيات ، ومسرّكة - بعنف - إلى حدّ - لحاضرها (اكتشاف مسعد خيانة زوجته مع ابن صديقه بركات - تجربة المهجر القاسية التي عاشتها الزوجة بعد الحرب والخروج من بورسعيد ، قبل زواجهما - الذكريات عن عالم البلدة ، وأعيانها - محاولات مسعد للعثور على غريمه الذي اختفى ... إلخ) ، مع هذه الوقائع جميعاً يقطع الراوى - في الحاضرات الروائي - سلسلة الأحداث التي تسيّر باتجاه تنمية كل واقعة محورية ، يشير ، مثلاً ، إلى شخصيتين جانبيين يأتي ذكرهما مرة واحدة بالرواية ، يتوقف عند الخصومة التي دامت بينهما ما يزيد على العشرين عاماً (ص ١١٤) دون أن يكون لهما ، أو لخصومتها ، أصرة

ترتبط من قريب أو من بعيد بما يبدو « عموداً » يشدّ عالم الرواية ، أو بما يحتفى به الحكى التقليدى الذى ينمو - عادة - فى خط يمضى قدماً إلى الأمام . هذا الحرص على التقاط تفاصيل تنتمى إلى ما يمكن توصيفه بـ « مسارات جانبية » ، يشكل منحى أساسياً فى عالم هذه الرواية وعوالم أعمال البساطى عمومها ؛ حيث تعاد ، أو تُقلب ، تراتبية العالم المتعارف عليه ليندخل العالم فى تراتب آخر : ما كان ، فى الكتابة السائدة ، جانبياً يصبح مركزياً هنا ، وما كان فرعاً هناك يحتل هنا موقع الجذع .

يدعم هذا « التراتب الجديد » فى النظر للأحداث ، من ناحية ، ما نلاحظه من « القطع المتواصل » والجنوح ببيدأ عن « البسوة الأساسية » التى « يبدو » أن عالم الرواية يلفّ حولها ؛ حيث يحتوى جسم الرواية كثرة هائلة من الاسترجاعات لأزمنة وتجارب قديمة متنتية ، ولأماكن بعيدة من « البلدة » التى يرتبط بها عالم الرواية . ويدعم هذا التراتب الجديد ، من ناحية أخرى ، اعتماد منحى

« القصص التفرعي » (القص داخل القص ، أو الحكاية داخل الحكاية) الذي تتماشى به الرواية مع موروث قصصى ، شعبى وفصيح ، محلى وإنسانى ، هائل . مثلاً ، يشرح الراوى (الفصل الخامس ، ص ٥٣ وما بعدها) ، بعد إشارة إلى الحنطور الذي تستأجره للترزنة نسوة « العائلات الكبيرة » بالبلدة ، ليرصد - فى صفحات كاملة - مسيرة حياة صاحب هذا الحنطور (ونجد مثل هذا المنحى ، أيضاً ، فى قصص عدة مرتبطة بتجربة المهجر - الفصل الخامس . انظر ص ٤٨ وما بعدها) . قد يبدو هذا الاحتفاء بما هو جانبى - فى قراءة - إجمالاً لتدوأت غريبة على جسم الرواية ، ولكن هذا الاحتفاء يتجلى - فى قراءة أخرى - علامة على إحلال بناء فنى جديد ، يسأل ويتسائل : أين المركز ؟ وأين الأطراف ؟

(٤)

فى هذا الترتاب الجديد ، يعيد الجسماطى صياغة مفاهيم فنية شائعة ، وينظر نظرة أخرى لتقنيات فنية مكرسة ومستتبعة فى الموروث الروائى . يوزع - مثلاً - بشكل مغاير

مواقع الشخصيات وموقع الراوى السنى يوازى « دواخل » هذه الشخصيات ويطلّ - فى الوقت نفسه - من « وراء الأشجار » على البيوت التى تمها فيها هذه الشخصيات .

فهذا الراوى يتنقل مع الشخصيات ، عبر فصول الرواية ، تنقلات واضحة : يدخل معها الحجرات ، ويتجول ويرتل حيثما تتجول وترتل مونولوجاتها وأحلامها ، وقدايعات ذكرياتها (وما أكثرها) :

- فى الفصل الأول (ص ٥) يتحرك مع مسعد الداهب لكان صديقه بركات مدفوعاً ببناء الثار .

- وفى الفصلين الثانى والثالث (ص ١٣ وص ١٧) يوازى أمينة ، أخت مسعد ، التى أتت للبيت لتعرس الزوجة (سمنية) ، « الخائنة » ، فى محبسها .

- وفى الفصل الرابع (ص ٢٩) يوازى الراوى « عفتى » صبى المقهى الذى يتحرك - فى الفصل التالية - مع صديقه مسعد ، ويحاول مساعدته فى تحقيق ثاره ،

والنيل من « عامر » ابن بركات .

- وفى الفصل الخامس (ص ٤٥) يدخل السراوى « الزريبة » ، داخل البيت ، ليوازى الزوجة التى تنتظر الموت ، مستعيداً معها « زمن الوقائع » القديم .

- وفى الفصل السادس (ص ٨٩) يعود الراوى إلى أمينة .

- وفى الفصل السابع ، القصير (ص ٩٧) يعود إلى مسعد وعنتى وسط زحام السوق [ويميز الكاتب هذا الزحام ، فى أول الرواية وأخرها ، ببنت ثقيل] .

- وفى الفصل الثامن (ص ٩٩) يتحرك الراوى مع ذكريات مسعد ، داخل مكانه ، وقت الفجر .

- وفى الفصل التاسع (ص ١٠٧) يرصد مسعد وعنتى داخل الدكان ، يتناولان عشاءهما ثم يتحركان ، داخل البلدة ، فى محاولة للوصول إلى عامر الهارب .

- وفى الفصل العاشر (ص ١٢٣) يتحرك الراوى معها فى مغامرة لييلية خارج البلدة بحثاً عن طريقهما .

- وفي الفصل الحادي عشر (ص ١٣٣) يعود الراوي إلى حيث بدأ : مكملاً دورته ودورة الرواية كلها : إلى الشوارع ، والزحام ، والمشوار الذي يقطعه مسعد من مكانه إلى مكان صديقه .

- وفي الفصل الثاني عشر، والآخر (ص ١٣٥) يوازي الراوي «عنتر» (بعد أن غاب « مسعد » بالموت - دون أن يحقق ثأره) ، حيث يقف على محطة القطار يردع الزوجة العائدة إلى أهلها ، بعد أن كتبت لها حياة جديدة ، ثم يوازي هذه الزوجة نفسها ، في الجملة الأخيرة بالرواية ، إذ تنظر للبلدة التي تويعها ، وترى مسعد يختفي «بين أشجار الكافور العالية التي تحجب بيوت البلدة وراعاها» (ص ١٣٦) .

وهذا الراوي هو نفسه ، أيضاً ، الذي يتقمص «منظوراً كلياً» إذ يوازي «البلدة» بأكملها ، وإذ يمثل امتداداً لصياغة جمعية شعبية موزونة ، فيها كان الفرد يمثل ضمير جماعته ، وإذ يستعير في رسده البانورامي - منظور «عين الطائرة»

ليصف شوارع البلدة ، ويشير إلى «العزب» الكائنة من حولها ، فيقف - بذلك - على حدود العالم . أو يطل عليه من عل : يرصد « الشمس في طريقها لتتوسط السماء ، والظلال تنكمش على الجانبيين ، والسوق مكتظ بخلق الله » (ص ١١) .

وهذا الراوي هو نفسه ، كذلك ، الذي يقطع - عبر فصول الرواية كلها - رحلة حلم مسعد بأن يرفع العار الذي غطى الأفق الذي يراه .

وهذا الراوي ، أخيراً ، هو نفسه الذي ينحو منحى تعليقياً ، مخفليد في استثناء نادر - عن نبرة التعاطف مع العالم الذي يرصده ، أو على الأقل - من الانغماس فيه والانتماء إليه ، إذ يرصد الناس يخرجون من منعطف الشوارع الضيق وكأنهم « يخرجون من فوهة الزجاجة » (ص ١٣٣) .

تنقلات الراوي هذه ، وتعدد مراكز المكي التي يوازي فيها الشخصيات ، أو يطل منها على مواقع البلدة في «النطاق المكاني» الذي يتحرك فيه بحرية ، تمثل - هذه

التنقلات - جزءاً من « التراتب الجديد » الذي يشيد به البساطي عالمة : فهذه التنقلات ، من «دواخل» الشخصيات إلى «خارجها» ، من الشارع إلى البيت إلى الزريبة إلى الدكان ، من الحاضر القائم إلى الماضي المستعاد .. كلها تخلق شكلاً من أشكال «التعدد اللاهث ، المتلاحق» لمراكز الحكمى ، عبر الأزمنة المفتوحة على أزمنة أخرى ، وعبر أماكن البلدة التي تستدعي - على هامشها - أماكن أخرى

(٥)

تحضره «البلدة» ، مكاناً وشرأ ، داخل (بيوت وراء الأشجار) ، بنوع من تأكيد « التراتب الجديد » الذي يصورغ العلاقات والمناصر الفنية في هذه الرواية . فسمع الشخصيات التي تحتل البؤر الأساسية في سرد الراوي ، بمواقفه المختلفة ، ومع الأزمنة المترتبة التي تحياها هذه الشخصيات ، هناك أيضاً حضور واضح للبلدة ، لا من حيث هي خلفية «للأحداث الرئيسية بالرواية ، وإنما باعتبارها واحداً من «مراكز الحكمى» فيها ، قادراً على أن

يحتل، فى أكثر من موضع عور
«المقمة» .

البلدة، بأماكنها المحددة التى
ترسم إطاراً يتحرك داخله الميز
الروائى، قد تستدعى أماكن أخرى،
خارجها، تتركز هذه الأماكن
الأخرى - خصوصاً حول تجربة
«التهجير» من «بورسعيد» بعد
الحرب (١٩٦٧ - ٢ - طبعاً ١) حيث
فقدان المأوى، وحيث المرور السريع
على قرى ومزب ونجوع عدة (انظر
صفحات ٦١، ٦٢، ٧٢، ٧٥، ٧٦) .
ولكن، فيما عدا هذه الاستدعاءات
الاستثنائية، تظل البلدة مكاناً وحيداً
ينفى الأماكن من حوله، يشير
الراوى إلى بعض القرى والمزب
حول البلدة، ولكنه يشير - فى الوقت
نفسه - إلى تشابهها الذى ينفى عنها
كل خصوصية، إذ يؤكد أن
«المدارس تشابه فى كل القرى»
(ص ٦١)، وأن «المزب فى الليل تبدو
متشابهة» (ص ١٢٦). وكان هذه
القرى والمزب ليست إلا تكراراً
لصورة وحيدة، مطابقة، مثيرة
للسام، تختزل كل العوالم - إن كان
شمة عوالم - خارج البلدة .

حضور عالم البلدة، مكانياً،
بما يجعلها - داخل الرواية -

تستوعب داخلها كل الأماكن
الأخرى، يؤكد هيمنة مكانية تصوغ
البشر كما يصوغونها بدورهم،
ويؤكد أيضاً نوعاً من تبادل المراكز -
مع العناصر الفنية الأخرى -
لا يتوقف ولا ينتهى .

(٦)

دخل عالم البلدة الذى يقدو
«سرّة العالم» - بالتعبير الجغرافى
القديم - حيث تظل حدود البلدة قائمة
حتى الجملة الأخيرة بالرواية (انظر
ص ١٣٦)، تلاحقنا الوقائع الصغيرة
والكبيرة (وأيمن هى - حقاً - معايير
الصغر والكبر فى ترانث يسعى
دوماً لإعادة التقسيم) المرتبطة
بشخصيات حاضرة فى السرد، أو
«حاضرة / غائبة» بالحكى عنها، من
خلال شخصيات أخرى.

وهذه الشخصيات، وتلك،
جميعاً، بما يجمعها ويفرق بينها من
علاقات، بما يقربها أو يبعد بينها،
بالمحورى والثانوى منها - تجعل
الرواية تبدو كأنها تقيم جدلاً خاصاً
بين «الفرد» و«الجماعة» : فعلى
مستوى، يبدو سكان البلدة - فى
لحظة، كأنهم يتحركون جميعاً

باعتبارهم شخصية واحدة، تتكلم،
وتفعل، وتتحرك، بلسان ويفعل
ويحرك البلدة كلها، أو يبدو هؤلاء
جميعاً «كتلة» واحدة يصعب التمييز
بين أحادها : «نصف البلد تعرف ..»
(ص ٣٦)، و«كانوا (فى الشارع
المزدحم) يختلسون النظر إليه، وفى
مرات أخرى يتبادلون النظرات فيما
بينهم وكأنها رسائل» (ص ٥)،
و«هم طوال الوقت يسبون حوله
(...) لا يلتفتون إليه..» (ص ١٣٣) ..
إلخ .

ولكن، فى لحظات أخرى،
تتحلّ هذه الرابطة، فتعود هذه الكتلة
شخصيات منفصلة، لكل واحدة
منها عالمها المستقل، يفصح عن هذا
الانفصال ما تأخذه «دواخل»
الشخصيات من ميز كبير داخل
صفحات الرواية، حيث يتقاطع - فى
هذا الميز - صوت الشخصية
السرى العميق مع صوت الراوى
العلن، بما يشبه صياغة مركّب
من : «مونولوج - ديالوج» جديد .

هذا الجدل بين الفرد والجماعة
أسّس من الأسس التى ينهض عليها
عالم (بيوت وراء الأشجار) .
أعراف الجماعة، وممارستها،

ومواضعاتها، قائمة وراء كل سلوك فردى. ولكن هذا السلوك الفردي يتمثل هذه الأصراف والمواثيق والمواضعات تمثلاً خاصاً : «مسعد» الذى يسعى لأداء واجب الثائر، المتعارف عليه والمسلم به، يتوأم مع سلوك جمعى تسلم به الجماعة ولا تضعه موضع التساؤل، ولكنه فى محاولته تحقيق هذا الواجب - يسلك سبيله الخاصة : و الأمر نفسه نلاحظه على مستوى شخصيات أخرى، تصيا - فى العالم الروائى - داخل حدود «البلدة»، وتمارس أفعالاً متنوعة، وتمثل شبكة علاقات متنوعة أيضاً .

من بين ثنائيات الشخصيات المسماة فى الرواية، والتي تتنازع مراكز الحكم الأساسية فيها («مسعد / الزوجة (سعيدة)» - «مسعد / بركات الجزارة» - «مسعد / الأخت (أمينة)» - «مسعد / عترة صبي المقهى»، تمثل شخصية مسعد، كما هو واضح، قاسماً مشتركاً ومحوراً ثابتاً بين هذه الثنائيات، كما تمثل الثنائية الأولى (التي يقع فيها طرفا، وتقع زيجة سعيدة طرفاً آخر) بذرة تستقطب

حولها العديد من الوقائع والأماكن والأزمنة والتفاصيل .

قبل الحاضر الروائى، الذى ينتمى للنقطة التى أعقبت التقاء مسعد وسعيدة، يشير الراوى - فى غير سياق - إلى تباين عالميهما . هى، بعد أن هاجرت من بورسعيد بعد الحروب (وإثر الحروب واضح، واحد، أيا كان تاريخها)، وعاشت معه فى بيته، ظلت «تتشعر بعين طالع إلى مدينتها» (ص ٥١). إنها لم تنتم، أبداً، لمكانه وعالته انتماء كاملاً . وهى، بعد حياتها معه فى «البلدة»، ولم تألف المكان أبداً، ولا اعتادت الحارة وأهلها» (ص ٦١) ، وعاشت تستغرقها ذكريات زمنها الآخر، الحى، البعيد : تجاربها الأولى فى بورسعيد، زواجها الأول من حلاق تكتشف فيما بعد أنه قواد ، فقدانها عذريتها بين متلصصة ، متسللة جائعة ، من تحت حاجز خشبي أثناء تجربة التهجير ... إلخ . تطاردها ، من هذا الزمن البعيد ، العباها القديمة ، وعروستان كانت « تأخذهما فى حضنها وقت النوم » .. إلخ .

لا يستعيد مسعد زمنه الأول بالحنين نفسه . فقط تستدعى حياته القديمة (زواجه الأول ، لهوه مع أصدقائه ، ذكرياته فى البلدة .. إلخ) من خلال أخته أكثر مما تستدعى من خلاله . إنه ، فى الحاضر الروائى ، بعد اكتشافه خيانة زوجه وانفصاله عنها وزواجه قتلها (بعد أن يقتل ابن صديقه) ، بات على النقطة التى تكشف كم هو ناء عنها وكم هى نائية عنه الآن ، بل وكم كانا نائيين أحدهما عن الآخر من قبل . يشير الراوى ، فى جملة دالة ، تنتمى لزمنهما القديم . أى قبل التبعاد القائم بينهما فى الحاضر الروائى - إلى أنها كانت « تسمع الراديو الذى لا يهب سماعه » (ص ٤٨) .

يصاغ هذا كله صياغة تجعل كلا من مسعد وسعيدة [واسم كل منهما ، بالمناسبة ، يمثل - دلاليًا - مفارقة مع التجارب التى عاشها كل منهما ، ويتعارض مع « المنهى التراجيدى الذى يضفيه الكاتب على شخصيتيهما ، فيُفسد - بذلك - لعبة نقدية كانت أثيرة، لدى نقاد كثيرين، فى حين من

الدهرا!] مركزاً في مواجهة مركز آخر، منفصلاً عنه ومربطاً به في أن . إنهما يتبادلان موقعيهما في سسررد الراوى الذى يراكم على حاضرهما وماضييهما معا، ويلج على رصد ما يجمعهما وما يفرق بينهما ، بحيث لا نستطيع أن نلمح تراتباً واضحاً في المساحات التى يشغلها كل منهما على مستوى الحيز السردى فى الرواية .

(٧)

لغة البساطى التى كانت قائمة فى عالمه القديم (السرد الهادئ، المتدفق، القائم على افتراض ثغرات عديدة يقوم القارئ بملئها) هى نفسها القائمة فى هذه الرواية. يضارب إليها، هنا، تنوع

واضح لا يكشف - فحسب - عن ثراء العالم فى هذه الرواية، وعن تعدد الأصوات المستقلة فى هذا العالم، وإنما يشي - كذلك - بأن هذا العالم، على ما يجمعه من تشابه، ينطوى على درجات واضحة من استقلال بعض أجزائه.

من مستوى اللغة التى نهل من الحكى الشعبى والتراكيب اليومية (وأصبح اسم زغلول فى غمضة عين يتداول بين نساء العائلات فى البلدة - ص ٥٧، و «يجعلها يموتان من الضحك» - ص ٨٣)، إلى مستوى اللغة التى تستعير وقار اللغة القانونية وتحديدها وهرامتها (المادة ٢٣٠ من قانون العقوبات، سبق الإصرار. إعدام .. - ص ٢٦)، إلى مستوى اللغة التى تحلّق مقترية من علاقات

شعرية (« يحسّ ببقايا ضجة الملهى أشبه بسحابة تبعد » - ص ٣٩) .. هذه المستويات، وغيرها، تتضافر جميعاً، وتتفاعل، وتتصارع، وتدخل فى عمليات إزاحة مستمرة، لا تنتهى، لتعبر عن عالم تختفى منه المكانات الثابتة المحددة سلفاً لما هو «مركزي»، وما هو «طرفي»، لما هو معتاد وما هو استثناء؛ وأيضاً لتسهم فى خلق ما يرتبط به عالم الرواية (زمنها، وسريها المتواتر، ووقائعها، ومواقع راويها، والمكان الذى يصورغ العلاقات بين شخصياتها ..) من نظرة جديدة، ترفض كل رأسخ مستتب فى التقعيدات الروائية السابقة ، وتسعى لأن تنأى عن الاستسلام لكل تراتب جاهز قديم .. وتنجح - بالفعل - فى رفضها وسعيها جميعاً .

قناديل البحر .. وأزمة جيل

ونموه جيل جديد يختلف في موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية ونقد خداعها بروح معارضة ، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة بيئتهم الاجتماعية الخاصة ، وهكذا دفعتهم الحقيقة التي صوروها إلى تقاضات المذهب الطبيعي وجزئياته المدونة الضيقة . إنها رواية تطلع لأن تصبح أداة تاريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية الخاصة والعامة لجند الصعود والسقوط لأزمات ثورة ١٩٥٢ .

تأتى رواية (قناديل البحر) لتثبت نضج نهج الروائي التجريبي

النظام العالمى الجديد وعلى سبفه نظم مدن الخليج وعقم مدن الملح .

وتؤكد قراءة هذه الرواية القصيرة في رؤيتها ونهجها البنائي الجمالي صحة ما لاحظناه وتابعناه في كتابنا (تحولات الرواية العربية) عام ١٩٨٩ بجانب دراسات أخرى تابعتها فيها عطاء جيل الستينيات والأجيال اللاحقة ، الذي يجسّد نوعاً من الإبداع الروائي يختلف مع الرومانسية الواقعية المستوفية للشروط . إنها رواية جديدة في بنائها الأسلوبى ولغتها المركزة المقصودة الشعاعية ... هي رؤية وشهادة

تقدم الرواية القصيرة (قناديل البحر) للروائى - إبراهيم عبدالمجيد - نموذجاً دالاً على تفجر اللحظة المأزومة التى عاشها الكاتب ، وهى فى الوقت نفسه تعبر بصدق عن انكسار أحلام جيل صدمته هزيمة ٦٧ بعد انهيار المشروع الناصرى وحلم التحرير والقومية العربية ، ثم تدنى الثورة المضادة وتشوهاتنا التى أدت إلى المهادنة والتبعية والصلح مع إسرائيل وأخيراً قمة المناساة التى تجسدت فى اشتراك مصر مع الولايات المتحدة الأمريكية والتحالف مع الغرب لتحطيم مقدرات الشعب العراقى بسبب تمرده على مافيا

وتدور اليات النص الروائي ، فى انية محددة ، ومكان محدد . غير ان عملية استرجاع الذاكرة وتعمق اغوار عقل (ناجى) تتحرك بنا فى اماكن وأزمنة أخرى لتنفقنا إلى افق ارحب تتجسد فيه عذابات احلام البطل وانكساراتها ، فتكسب النص غنى فى التجربة وتنوعاً وثراءً فى المعنى من خلال تعدد الرؤى والاحتمالات والدلالات .

وكلما استغفرنا فى عالم الرواية المكثف ورصدنا حياة (ناجى) وتاملاته وذاكراته شعرنا بامتزاج غير مباشر وبانساق ، بين ازمة (ناجى) والكاتب الذى يقدم ويسرد الرواية .

فناجى كاتب قصة ، وكل وقائع حياته وتجارب المعاشة وأسفاره واختياراته ومزاجه وسمات شخصيته قريبة لحد بعيد من مزاج وشخصية الكاتب نفسه ؛ يعرفها جيداً من عايشه عن قرب فى بعض هذه الاختيارات وتلك سمة مميزة عند (إبراهيم عبدالمجيد) تكررت فى بعض رواياته السابقة وأبرزها (الهلوسة الأخرى) و (بيت الياسين) .

تجريبياً خلافاً فى تأسيس شروط معمار الرواية الجديدة لجيلنا .. إن الرواية لديه تيسر فى افق رحب لتواجه هوم الحاضر ومشكلاته وتناقضاته وتخلق واقعاً ينمو أفقياً ورأسياً ليوازي الواقع المعاش ويتجاوزه ، إنها تعتمد زمن التوافق فى الحاضر لتقدم حضور الواقع والحياة وتستخدم أدوات تعبيرية كالنولوج وتيار الوعى واسترجاع الذاكرة ، وتستفيد من منجزات السينما والنحت والتصوير والموسيقى والشعر والدراما ليصبح للسرد وجود تشكيلى .

وفى (قناديل البحر) يُشيد الكاتب ببناءً فنياً لا يخلو من تصنع فى حرفية المعمار الروائى على حساب التفاتية . يجسد هذا المعمار الضجر والشعور بالتناكُل وفقدان المعنى والضياح والإحساس بالغربة والاجدوى ؛ كل ذلك عبر التصميم الدقيق المتقن لشخصية الرواية الرئيسية (ناجى) وعبر اختياراتها ومشاعرها وتاملاتها وبصيرتها للواقع الوجود وأحداث الوقائع السياسية التى صاغت مناخ المرحلة التاريخية القلقة لجيل السبعينيات .

المميز فى رحلة عطاء تميزت بسمات جمالية وتشكيلية لها صورتها الخاص وسط أبناء جيله . لقد صورت هذه الرواية بوعى ونفاد بعيد المدى ، خصوصية بيئة شمال الإسكندرية المجهولة وسطوة البحر وغمره ، وعالم عمال السكك الحديدية والصيادين البسطاء المغمورين الهامشين ، وتبدى الإسكندرية العريقة بترامكاتهما الحضارية وببصرها الذى شكل شخصيتها ومزاجها ، تبدى فى رواياته منهكة .. تعاني رياح العفن السياسى والاخلاقى الذى هب منذ السبعينيات فلوث مناخ حياتنا بحياتنا الانفتاح والتسيب وولة العلم والإيمان .

لقد تدم إبراهيم شهادته ببصيرة وأية فى أعمال عدة منها : « فى الصيف السابع والستين » ١٩٧٩ و « المسافسات » ١٩٨٢ و « ليلة العشق والدم » ١٩٨٢ و « الصياد واليام » ١٩٨٥ و « بيت الياسين » ١٩٨٧ و « البلدة الأخرى » ١٩٩١ . وفيما عدا رواية الصيف السابع والستين ، شككت رواياته الطليعية بذاية من (المسافسات) إسهاماً

يسافر (ناجي) وأسرتة ،
عقب حرب الخليج التي صمدت
مشارعه وأحلامه إلى سيناء
الشمالية ليمضى أسبوعاً صيفياً
على ساحل العريش الساحر ..
ويتأمل (ناجي) في استغراق
ماحدث من تغيرات على خريطة
المنطقة بعد حرب ٦٧ حيث ألغى خط
السكة الحديد الذي كان يمر
ببالوة ، ورمانة ، والمسايد ،
والعريش ، والخروبة ، والشيوخ
زويد ، ورفح ؛ قبل أن يدخل إلى غزة
، وخان يونس . لم يبق على السهل
الآن من طرق إلا الطريق البهري
الجديد ؛ لأن الطريق القديم أكلته
الحروب والسيول !

على هذه السهول مشى
الأنبياء الذين دخلوا مصر ، ومن
خلالها خرجت الجيوش من مصر
إلى الشام ودخلت إليها أيضاً غازية
. إنه طريق (حورس) القديم ، عليه
طارد احمس الهكسوس إلى أن
حاصره في تل الفرعة جنوب
فلسطين ثلاث سنوات كاملة حتى
استسلموا ، ولم تكن رفح (ر -
بج) الفرعونية نقطة حدود قط ،
كانت آخر البلاد المصرية لكن

الجنود المصريين كانوا لا يتوقفون
إلا بعد أن يتجاوزوها بكثير.

الآن ويعبد أن استرد
المصريون هذه الأرض بعد انسحاب
إسرائيل مقابل الصلح والاعتراف
بالكيان الصهيوني ؛ يتقدمون بحذر
نحو الحدود مع إسرائيل ، ممنوعين
من التقدم أكثر ، ويخفق العلم
الإسرائيلي أعلى قليلاً من العلم
المصري ، ويقف الجندي المصري
الصغير بجوار الكشك في ثياب
قديمة حائلة غير مبال بانصراف
العائلات التي حضرت لتلتقط صورا
تذكارية عند الحدود .. إنها سيناء
وجزء من رفح منزوعة السلاح
لا تلمح فيها ثياب جندي من
الجيوش .. هي مهانة رغم حرب
اكتوبر ، والعبور ، الذي لم يؤدِّ إلا
إلى الصلح .

وعلى الفور تنبثت الذكريات
للمرة .. (حين جاء إلى أبعد نقطة
هنا في سيناء جرى به محمولا
على وجه السرعة ، لم يبق إلا
ليال معدودة واستغرق فراره
الليلي خمسة وعشرين يوماً
قطع به الأعراب فيها دروباً لا
يعرفها غيرهم ، أعطاهم سلاحه

فأعطوه حياته ، نفس القصة
المؤلمة التي سمعها وهو صغير
في العاشرة إبان العدوان
الثلاثي عام ١٩٥٦ عاشها وهو
في العشرين عام ١٩٦٧ ، في
السابعة والعشرين من عمره
اختلف الأمر ، عاد إلى
الصحراء فتياً يريد قطع كل
مسالكها لكن السياسة قيدته
إلى أرض ضيقة ، بضع
كيلومترات خلف القناة ، ذلك
تاريخ صار منسياً الآن ، هو
لا يريد أن يتذكر . خرج من
الحرب راضياً عن نفسه وليس
اعظم من شعور الحارب
بالرضاء والفخر . إذا كان
السياسة قد تخاذلوا فخذلوه
فكل حبة رمل داس عليها في
سيناء تعرف أنه برءى من
الخذلان) .

« ذلك الصمت الجليل فوق
سيناء معرض للخدش في كل
حين . سيناء دائماً بحر من
رمال ودم منذ كان في الدنيا
وطعن اسمه مصر فيه نيل
وشعب وأرض خصبة لها إله
معبود . كل شاعر قديم كان يأتي

.. هذا الحيوان الغريب الذي يبدو جميلاً تحت الماء وباهراً كيف يصبح مقززاً إلى هذه الدرجة فوقه .. هل هي هلاميته وجيلاتينيته وشمعيتها ورخاوتها التي تبعث كلها على القفز؟

لقد فوجيء (ناجي) بما اثار انتباهه وهو يتأمل في ملل من يعبر من أشخاص على الشاطئ .. إنها (الفئاة الفلسطينية) ذات القوام الرشيق والشعر الأسود المتروك بحرية خلف ظهرها ؛ ولقد تكرر ظهورها على الشاطئ عند الغروب تقطع الشاطئ أكثر من مرة تبحث عن اصداقائها الذين اختفوا فجأة إنها سانجة للغاية ، هي من غزاة ، جاءت تمضي أسبوعاً في العريش ولم تصدق أن أبناء ناجي يحملون اسماء فلسطينية . (زياد) و(إياد) و(وائل) ، ولقد سعدت جداً بذلك .

وجه الفئاة الفلسطينية يحمله عبر آلاف الأميال إلى الشمال البعيد، يمشي على

(لقد كان في البصرة في مايو العام الماضي كانت البصرة لاتزال مهدمة ، ماؤها لايزال أجحاً ، شوارعها مغطوة بالقنابل وأنها رجا جافة او راكدة) .. (صفحات من الورق القديم تنبعث أمام عينيهِ ، مذكرات الجندي التي تكتمل ولم يف هو (ناجي) بوعده بنشرها ، ترى هل سيعري (يحيى) صديقه المصري مرة أخرى ؟ ، لقد نخل الجندي الحرب آخر مرة ولم يعد منها ، وهما هي حرب جديدة قامت ، و(يحيى) لم يزل في البصرة فهل سيراه ؟ وهل سيسأله يحيى عن مذكرات صديقه العراقي (سبتي) ؛ هذا النخيل لا يرحم ، أينما يولى وجهه يجد النخيل..)

لم يفكر (ناجي) ما إذا كان عدم إدراكه سيتمدد إلى هنا أيضا .. إنه لا يبالى باسماء الأيام .. فهي متشابهة يمضيها على الشاطئ يتأمل حركة الموج .. ولا نهائية الأفق .. ويراقب هذه الكائنات الرخوة اللزجة .. قناديل البحر

إلى مصر لتأمين بلاده التي بينها وبين مصر جبال وبحور وبحور وجبال ، وكل حاكم لمصر كان يضع اسوار مملكته في الشام والراشدين كما قال عمر الصديق ، رمال سيناء إذن عظام مسحوقة ، كرات دم تكسيت ، والسيارة تمشي على الطريق الجنييد القائم على رمال من عظام الجنود ، عليها أن تمشي الهويني . أجل ، الأرض ناعمة مغرية بالسرعة ، لكن عليها أن تمشي الهويني ، وليطلب من الجالسين قراءة الفاتحة على روح الشهداء في كل العصور .

ويراقب (ناجي) في أسى وشجن النخيل المتمد على شاطئ العريش ... ويتذكر نخيل البصرة المحترق .. (الآن ويعد أن سقطت صواريخ كثيرة على بغداد بعد أن تم ضرب البصرة من الجو والبحر والشرق والغرب والشمال والجنوب كانوا يصلولون اختراق الكرة الأرضية من البصرة لايد .. فهل بقي شيء من النخيل الآن ؟) ،

شاطيء دجلة في المساء في الموصل ، ياحذه البارد إلى الإحساس المدهش بطعم الإسكندرية، يشتري من الموصل رواية (اعترافات فتى العصر) لدى موسيه التي ترجمت في الإسكندرية منذ نصف قرن ، لحظة عجيبة شملت فيها مشاعر مختلفة من الدهشة والفرح إحساسان شماليان يشملان كل الناس في الشمال .

لقد أدرك (ناجي) أن تحقيق العدل في الدنيا أمر محال [.. الماركسية عمل جنوني أقرب إلى التراجيديا اليونانية . مأساة حقيقية إذ كيف يمكن حقاً إشاعة العدل في العالم وتاريخ البشرية هو تاريخ الظلم والظالمين ؟ المتفرجون الآن ينصرفون من المسرح بعد أن تطهروا حتى النهاية . والممثلون أنوا أنوارهم ببراعة ، لقد حاولوا العدل لكن حكم الآلهة كان أقوى ..] .

تلك سمات ومكونات الشخصية الرئيسية (ناجي) التي رسمها إبراهيم عبد المجيد ،

ليصوغ منها نموذجاً دالاً لجيل السبعينيات وإنطط المثقفين الثوريين المصريين الذي يعرفه كل من عانى تجربة النضال السياسي في سنوات الفلقة والاضطراب العظيم بعد هزيمة ٦٧ ورحيل عبد الناصر والثورة المضادة للسادات ضد المشروع الناصري للنهضة وكل ما جرّه من صلح مع إسرائيل وتبعية لأمريكا . غير أن البناء والصياغة الفنية للنموذج يبتعدان عن اللقائبة والعموية إلى إحساس غير مريح بالصناعة والتكلف .. والرموز واضحة والأزمة معبر عنها في جمل تكاد تكون يقينية ، جاهزة مستوفية الشروط . مثلاً لزوجة قناديل البحر كمعادل موضوعي للزوجة مشاعر البطل وخواء روحه ، وأسماء أبنائه للفلسطينية .. والفتاة الفلسطينية التي تبحت عبثاً عن أصدقائه كرمز لقضية فلسطين ، وعلاقة البطل بالماركسية وتروتسكي ورواية (اعترافات فتى العصر) للشاعر الفرنسي الرومانسي ألفريد دي موسيه ، وسقوط طائر السماء في شباك الصيادين ، وحرب الخليج وحنين البطل ولذكرياته عن بغداد ومذكرات الجندي العراقي إلخ

كل ذلك يثبت بطريق مزعج غير وجداني ويعيد عن أبسط قواعد التعبير الفني غير المباشر ، هو ما أراد أن يثمه الكاتب من أزمة جيله التي هي أعقد وأكثر غموضاً من كل هذه الرموز الصارخة .

ورغم ذلك فثمة أجزاء من التكوين الأسلوبى والبنائى للرواية تعطينا الإحساس الصانق بأن الكاتب عمد إلى نسج روايته من خيوط الحياة الغنية بالمشاهد والتفاصيل الإنسانية والسيكولوجية والاجتماعية حيث انفجاع النساء والرجال في أسواق العريش إلى شراء المقويات الجنسية ، قهواء البحر يوقظ الشهوة ، وحيث نرى فقدان التواصل والحوار مع الرجل الغريب الذي جلس بجواره (ناجي) في الحرية طوال التجول في مدن سيناء ، كما نرى غرق المرأة في البحر رغم الحماية التي يقوم بها زوجها لها في أثناء نزولها البحر والمرضى الخطير الذي يعانيه أحد رفاق الرحلة ، ورغم ذلك يحاول أن يسعد ويفرح زوجته وأولاده ، وهذه علاقة (ناجي) بزوجته وأطفاله .

يعد ينكر - حقيقة - فى أى مكان
احتفظ بتلك المذكرات ، كأنه كان
يعرف أن حرباً أخرى
ستنصب ، جحيماً آخر
سيقام) .

هذه الكلمات تعبر عن قدر
جيلنا الذى عانى انكسار الأحلام
وعصر البطولات الذى انتهى ،
ليعيش عهر التبعية والمصالحة
والمهادنة . إنها رثاء مرحلة من تاريخ
العرب ومصر مليئة بالأحلام . وقد
كان طموح (إبراهيم عبدالمجيد)
المحسوب له رغم بعض القصور هو
أن يخرج بالرواية المصرية من ضيق
الأفق والموضوعات المحلية المستهلكة
إلى أفق ما يحدث فى مصر والعالم
العربى وسط التحولات العنيفة
وعوكة هيمنة الغرب على مقدرات
الشعوب الفقيرة . وهذه الرؤية
الناضجة تنعكس بلاشك على
الجانب الفنى فى هذه الرواية التى
تقوم بهجتها ومأساتها على أن
الحقيقة شئ لا يستغنى ، وكلما وعى
أحد الروائيين أو جيل من الروائيين
ذلك ، اكتشف الإبداع الروائى عالماً
جديداً

بالعبد المصهور ، وسيصبح كل
شئ عجوزاً شائها ، لذلك يحدث
الصدع والتناقض بين هذه الرؤية
للتشائمة وبين المصالحة المفتعلة
التي أنهى بها الكاتب الرواية عندما
امتد بالأحداث لحرب ٦ أكتوبر
والعبور وصيادى الدبابات ؛ ثم
عبوره كوبرى الفردان حيث يقص
على أبنائه حكايات للبطولة ، إن هذا
الجزء مقحم من الخارج بلا انفعال
وجدانى صادق ومفتقد للمعاناة ؛
(فنجانى) عندما يتأمل حياته
وخطواته وتجاريه أمام حركة البحر
فى هذه الكلمات الدالة بعيد عن هذه
المصالحة ؛ يخاطب نفسه (للحظة
فكر أن كل الزمن الذى عاشه كان
مكرساً لأبعد الحقائق ، ولابد أن
شخصاً آخر هو الذى عاش ما
مضى من زمن ولا معنى لنشر
مذكرات الجندى المسكين
صديق (يحيى) لقد حلم
الجندى بيوم تنتهى فيه الحرب
وتنحى من الذاكرة ، لكنه
اختصر الطريق بالموت إلى
النهاية والنسيان ، ونجى لم

ويتحقق هنا التفسير الروائى
فى أن الحدث المعروض لا يطرح فى
قويته الإنسانية المحددة ، بل يوضع
فى رتيبه مع دلالاته فى مواجهة
الأبدية . وهناك على مستوى
الصياغة والتشكيل إيجاز فى الجملة
ودقة فى الوصف للمكان والجو
والبشر واقتصاد فى لغة الحوار
وغرام بالتركيز ؛ فنفس الكاتب غير
مستعد من المحيط الإنسانى للغلق ،
بل يتعرض لقطع أمام المدى
اللانهاى ؛ ولعل هذا هو ما أرفه
حدة بصيرته على قراءة ما سيقع من
كوارث فى المستقبل ؛ فمصر سوف
تفقد جاذبيتها ، ستعتمد خاصية
الجاذبية الأرضية فيها وسيغذب
الناس فى الفضاء العالى فى سقوط
لم تعرفه البشرية ، وسيعضون ما
بقى لهم من أعمار فى للجزرات
الفضائية البعيدة ، نجوماً
سيتمولون أو أقماراً ، المؤكد أنهم
سينفجرون ولن ينزلوا إلى الأرض
مرة أخرى ، الأرض نفسها ستفجر
خلفهم فى حركات تكوينية لم تعرفها
العصور الجيولوجية كلها ، ستظهر
جبال وبراكين ، وستمثل الوديان

الشاعر العربي يبحر إلى المستقبل قراءة في ديوان خالد البرادعي

الشاعر الكبير ، مؤمناً أن إدامة
المكر والمقلد والتافه السطحي
فضيحة بل هي جريمة .

فالشعر - في جوهره - إن هو
إلا موسيقى الروح تتفجر عطفاً على
الكائنات معاشية لها وأرباطاً
بمصائرنا وانعماجا وجدانيا
بكينونتها ، هكذا تفجرت موسيقى
صلاح عبد الصبور معبرة عن
اندماج مصيره بمصير « لوركا » -
الشاعر الذي اغتالته الغاشية - فاما
القارئ « الذي يقرأ بعينه أو بأذنيه

بن أبي طالب إلى محمد عبده)
فإنني لا أملك إلا أن أمتف به :
شاعر أنت والكون نشرُ فأسا
«الشعراء» للذين لا يكشفون سرا ولا
يجترحون قائما مستقرا ، الشعراء
هؤلاء الذين هم أكثر من الهم على
القلب فإنني أقول لهم : كان أولى
بكم أن تنثروا ماتظلمتم ، وربما كان
الأولى فالأولى ألا تنظلموا أو تنثروا
لكنكم لا تملكون الحياء الذي دفع
«بالكميت» وهو يعد صبي إلى أن
يستأنن الفرزدق : هل ينزع شعره
إن كان شعراً أم «يستر» عليه

« شاعر أنت والكون نشر
والنفاق ارتدى إجنحة
وتزيا بزى ملاك جميل
والطريق طويل
والغناء إجترأ على كشف سره .
كلمات صلاح عبد الصبور
هذه اسمعها تهمس رعدةً بها روى
كلما التقيت من يكشف لي سراً .
وسواء كان الكاشف فيلسوفاً (من
ابن رشد إلى زكي نجيب
محمود) أو مفكراً اجتماعياً (من
ابن خلدون إلى جمال حمدان)
أو إماماً دينياً عالماً حقاً (من علي

لا يلقبه ، فما هو إلا منافق لأنه ليس
أخا وليس شقيقا بالإنسان .

hypocrite lecteur

Mon semblable, mon frère

وما هو ذا الشاعر السوري /
العربي خالد البرادعي يصرخ ليس
من طعنة الرصاصة في قلب الشهيد
اللبناني ، بل من أوراق النفاق
الكثيرة تدبجها الصحف العربية
تذرف الدموع بعين وتخطر إلى
أرصدة أوراقها المالية في بنوك
الغرب بعين أخرى

« سمعت المصاحف تبكي
وانتم جميعا قُتِل .. يكي
قائِلةُ

وكان اليهودي يسحب ناقته
من قناة السويس إلى طبريا
وتاريخكم كله راحله »

[من ديوان قصائد للأرض

قصائد للبيئة اتحاد

الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٩]

في هذه القصيدة « يوميات
شهيد في لبنان » يطارد الشاعر
تاريخنا فاضحا أسرارها المخزية

ما لحكام الطوائف

وَزَعُوا أدوارهم بالعاصفة

قتيمى يهاند

ومَعْدَى يالين

وقريشي يوارى النجس

الغربي عن رايات مارن

ونزاري يصب الزيت في نار

هوازن

وكلابي من أسلم للغزو

سلاحه

فهو آمن

فتاريخنا هذا ليس إلا تاريخ
حكام تعلموا أن يقامم على العرش
مرتهن بشرطين ، أولهما قهر
رعاياهم ، وثانيهما خضوعهم هم
أنفسهم للغرب الاستعماري .. وأما
شعوبنا فتحيا خارج التاريخ إن
كانت ثمة حياة خارج التاريخ .
والشاعر خالد يؤكد في مسرحيته
الشعرية « الإمبراطور زمسكس »

(منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩١)

هذا المعنى حينما يصور مأساة
أمة لا يتولى أمرها إلا كل انقلابي
قادر على اغتيال سلفه مادام يجد
حوله من يصور له الجريمة في هيئة
عمل ثوري

« تيو فانو : في مقتله

راحتنا

إن كان سيؤذي خطوات
الثورة »

والمسرحية جمعيتها تدور حول
محورين اثنين : القصر الملكي
والكنيسة ، فهما وحدهما مطبخ
السلطة والتسلط ، أما الشعب فهو
المطبوخ المأكول على موائد الغزاة ثم
يقال الطفلة ما تبقى من لحمه

وعظامه . ولقد يرى الناقد المحترف
أن غياب الخصم antagonist
أو قل غياب البطل
الحقيقي Protagonist (الشعب) لا
شك يضعف الصراع الدرامي إن لم
يكن ملغيا له أساسا لكن الشاعر -
بمنطق الفنان التشكيلي - إنما
يستحضر هذا الغائب بشكل مطلق
وكانه يدعو إلى التدخل ليوقف هذه
المهازيل الجارية باسمه . فالشعب -

اصطلاحا - هو الناس لكن في كيان
سياسي موحد، إنما وحدته قميئة
بألا تنفى أو تطمس تنوع طبقاته
وفئاته وضرورية تشكيلها في أبنية
ذاتية (أحزاب نقابات ، جمعيات ،
مؤسسات ... إلخ) فتأي بلدان الوطن
العربي يسمح بنمو هذا المجتمع
اللدني وتطوره ؟ ربما كانت مصر -
بحكم « موقعها » الجغرافي البحر
الوسطى واحتكاكها من قديم بثقافات

- أوربا ويحكم سبقتها إلى التحديث
- أقرب العرب إلى هذا المطلب
شريطة ألا تتخلع من « موضعها »
العربى لأنها منه موضع « القلب »
من الجسد بالمعنى الشعري لا
الفسيولوجي - عن جسده ضل
القلب وغوى الجسد وتخاصمت
أعضائه .

هذه مصر مسافرة نحو
الغرب ، ضحى
تغسل وتستبدل مئزرها
فثياب الليل
أضيق من لغة الضوء
الأرض مبللة بالزيت هنا
وشيوخ البدو يغنون
مساء وصباحا
يختصمون على بوابة
مقصورتها »

فإنما إذا مصر استبدلت
بالموضع situation الموقع site
واستبدلت بالعربية النظام الشرق
اوسطى / الأوربي / الأمريكى سقط
عنها مئزرها وإذا شعبها الذى قاد
الثورة العربية ذات يوم قريب :

« عريان أعزل
والطاغوث طويل
والليل البارد أطول »

وكان البرادعى يتنبأ وهو
يرى إخفاق المجتمع المدنى بقيادة
الطبقة البورجوازية فى إنجاز
الوحدة العربية إخفاقه فى السير
بالثورة الوطنية للديمقراطية إلى
غايتها . فالبورجوازية المصرية . تلك
الطبقة المنذبذة منذ ميلادها . تضغط
عليها الرأسمالية لتكون تابعا لها
وتضغط عليها الطبقات الشعبية
لتقودها إلى الاشتراكية وهى لا تريد
التبعية ولا الاشتراكية ، فمأذا تفعل
غير أن تثبت أو تتجمد حتى يخرج
من صلبها بورجوازيون صفار
ينادون بالعودة إلى الماضى
« العودة نحو قبور الموتى أسلم »
ويرفع أشباح الماضى هؤلاء
سيف الأرباب الدينى فى وجه الدولة
والمجتمع المدنى جميعا حتى يصرخ
الشاعر موجوعاً :

« مصر مسافرة

ياولدى لاتعرف أنت إلى
أين»

غير أن شعر البرادعى ليس
نبوة دينيكتنبوة عاموس فى العهد
القديم بل هو بحث عن الهوية يحذر
وينذر ، وليس غوصه فى التراث إلا
صدى قويا لحركة التنوير التى
بدأها فى القرن الماضى الطهطاوى

وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده
وهو حسين ، استخلاصاً لفكر
العتزلة من برائن النسيان وتجديداً
لفلسفة ابن رشد وفقه الأحناف الأول
لكنه يكتشف مثل « حسن طلب »
أنه لا يمكن مقايضة :
بالنعت الفلأ

بخمسة الأسماء علم
وظائف الأعضاء ، بالمترادفات
مفاعلات فى الذرة ، الآلات
بالعمل المصانع بالمضارع
والمضاف إليه والمجرور
بالجزم الجولوجيا ، بلام
النصب أو واو المعية أو أداة
النهى هندسة القوى ، بعلمة
التسانيت درفلة المعادن،
بالملققة الجهاز

(حسن طلب - ديوان زمان الزبرجد
١٩٩٠)

ذلك أن البرادعى حين يلتقى
«أولجا » امرأة الحضارة العلمية لا
يجد فى جيده من هدية لها إلا :
قصيدة الشعر :

« سمعت من يهتف فى
ضلوعي

لابد من هدية تفرحها
وانغرست أصابعى العشرة
فى جيوبى

فلم أجد غير القمر

... ..

والنصفت قصيدة بكفى

تلح أن أكتبها

لكن هذا الحسن من امامي

أحرق أي حرف »

إن حواء الحضارات يحتاج إلى الجديد فالأصالة لا تعني القديم بحال ، بل تعني التميز فحسب ، أن تكون أصلا Origin فلا تكون تقليدا حتى لنفسك وبأضيق ، ولأن الشاعر العربي الأصيل قد أدرك أنه لا شيء طالما قدم نفسه للعالم المعاصر باعتباره حفيد بناء الأهرام ومشيدي المسجد الأموي ، فلقد كان ضروريا أن يحاول الرحيل إلى المستقبل .. وهذا الرحيل مطالب بإياه بأن يتزود بأنوات فنية غير التي درج القوم على استعمالها . فالعمود الخليلي بنباته الإيكولوجي وتناظر معماره في المصراعين (معبراً عن ثنائية الحاكم والمحكوم ، المطلق والنسبي في توازيهما توازي شريطي القطار أبداً بغير التقاء) ذلك العمود / المعمار لن يكون سفينة الرحلة في البحار الفاضلة ، لا ولا حتى وحدة التفعيلة تلك التي قنتتها وأطرتها نازك الملائكة حتى

صارت مطلقاً جديدا . بل تنوع التفاعيل وهارمونية الإيقاعات هي التيار الذي يحاكي « الخلق الأول » الذي يرى أن « الوجود » يظل ناقصاً لا يكتمل معناه إلا في « الحقيقة » وهذه الحقيقة لا يمكن تجسيدها إلا بالعمل حيث يستلهم العمل حقيقية الجمال مثلاً من الجميل « الذي يتشكل كل أن . الحقيقة إذن لا تكون إلا في المستقبل وأجست هي قط تلك التي « كانت » في الماضي . لهذا فإن الشعر الجديد وإن استخدم التفعيلة فإنه يستخدمها حقاً ولا يتركها تستخدمه . بمعنى أنه بمجرد أن يستنفد طاقتها الموسيقية تراه يشب إلى غيرها :

HBpping, Like a Bird from
Branch to another

خالد البرادعي الذي بدأ عموديا ثم هار من شعراء التفعيلة (بالمقصود الملائكي) تراه الآن ينفع شيخا / الحاضر وأثبا إلى مركب synthesis هو مستقبل الشعر

المعاليل الموضوعي لمستقبل الأمة

« وأنا

كلما لامست النشوة كاسا

رحلت ذاكرتي

خلف مطايا من سراب »

فالوسيقى في هذا المقطع توشى بما سوف يكون عليه المستقبل من تنوع ورفض للأهوام التي تعيش عليها الذاكرة . فالسطر الأول يعطيك انطباعاً بأن التفعيلة من البحر المتدارك بزحاف الخين لكن السطور التالية تكشف عن تفعيلتين من البحر الرمل تامنتين ثم ثلاث تفعيلات من نفس البحر لحق بها زحاف (فعودة إلى تفعيلة المتدارك المخبونة وفجأة نرى وثبة إلى رجز نخل عليه (الطي) فعودة إلى المتدارك بإبخال علة زيادة (التنيل). وفي مقطع آخر نرى استخدام دائرة المتفق (المتقارب والمتدارك) يرصمها الرمل بزحاف (الكف) وليس المتقارب العروضي

« تقسول النوارس وهي

تلملم أعراسها

إن للبحر فصل غياب ينام

به

مستريحا من الخوف

ثم يللم أسرارها

نحو صبح الشطوط

وترجع للبحر أفراحه

الغافية

والطيورُ

تخبيء في البسرد

أسرارها

[من ديوان عبد الله والمالم - دار
العربي بمشق]

إن الوعي الجسديد باللغة
وبإمكانياتها وموسيقاها المستقبلية
يتسلوق مع وعي الإنسان الجديد
الذي ينظر إلى مشكلات الحاضر
بضمه المستقبل لا في ظلال الماضي
، لهذا فإن الشاعر الجديد لا يكثر
بالتشبيه البليغ أو الاستعارة أو
الكناية ، بل يلجأ إلى ابتداء صور
خيالية بمنطق الدياكتيك (وليس
بمنطق أرسطر) وخالد البرادعي
حين يرى « فصل الغياب » معادل

الثورة العربية « ينام في البحر »
معادل الزمن للجسد ، لا يلبث أن
يكشف أن هذا النوم (بلعنى
الجنسي) لا بد وأن يولد طيوراً (لم
يقُل نوارس لأنه لا يدري ماذا
ستكون) وهذه الطيور تخبيء
أسرار الشعر وحده يعرفها إنها
الفرحة والضحكة التي يخشاها
السلطان .

« أنت عبد الله مقبوض عليك

تحفر الأرض .. بلا إذن من

السلطان

كي تكشف أسرار السفين

المقبلة

تخفي ؟ ! نحن شاهدينك

في ظل الخزامي وتنادى الغيمة
المرتحلة

وتنادى الغيمة المرتحلة

وقد يقتله السلطان لأنه كشف
السر وعرف فأذاع أن المستقبل
للشعب .. ولكنه يضحك

« شاهد الحراس عبد الله

مشنوقاً على السور صباحاً

وبكاء الرياح .. يخفي
ضحكه»

ليكن ، فإن رحلة الإنسان العربي
تبدأ (مقلماً تقول) من الآن وعيناها
على المستقبل والضحكات في
العيون اجترأ على كشف سر

شاعرائه ياخالد

والكون نثر .

مشروع «طه حسين» للترجمة

والقراء الفرنسيين ، ورابعتها : تكوين المترجمين المستعربين الفرنسيين ، من خلال منح دراسية ، تقدمها وزارة الخارجية الفرنسية (فلنلاحظ هنا الدور الهام لوزارة الخارجية ثقافيا خارج بلدها) . وأخرتها : نشر الندوات والأبحاث التي تعقد بمصر ، بالتعاون مع القسم الثقافي لسفارة فرنسا .

ومنذ عام ١٩٨٨ وهذا القسم بالبعثة الفرنسية يوالى ترجمة ونشر إصدارات خطة الثقافية الطموحة في مصر ، وبباريس ، في مجالات هذه السلاسل المصرية (١١ كتابا) والعلوم الاجتماعية (١٦ كتابا) ، والتاريخ والاستشراق (١٥ كتابا) ، والمكتبة العالمية (١٦ كتابا) ، وعيون الأدب الأجنبي (٤ كتب) ، والإسلام

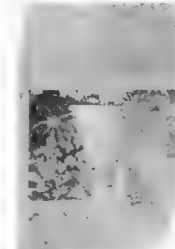
ومشروع «طه حسين» للترجمة ، بدأ نشاطه تصديداً عام ١٩٨٨ ، ولا يزال مستمراً في أداء دوره إلى اليوم، ويهدف هذا المشروع ، إلى تحقيق التواصل الثقافي بين مصر وفرنسا ، والقاهرة ، وبباريس ، في إطار الاتفاقية الثقافية المعقوبة بين البلدين ، والعاصمتين ، وقد حدد قسم الترجمة المشار إليه ، غايات خمساً لهذا المشروع الجليل ، وأولها نشر الأعمال المترجمة من الفرنسية إلى العربية ، وثانيها تكوين المترجمين المصريين عن طريق المنح الدراسية التي تتيح لهم الاشتراك في الدورات التي تقيمها المدرسة العليا للمترجمين بباريس ، وثالثها : النهوض بنشر الإنتاج الأدبي والفني والفكري المصري لدى نور النشر

في القاهرة مشروع فرنسي للترجمة ، من الفرنسية إلى العربية ، ومن العربية إلى الفرنسية ، اسمه : مشروع «طه حسين» للترجمة .

المشروع أنشأه في منتصف الثمانينات قسم الترجمة ، وهو أحد أقسام البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون ، والقسم الثقافي لسفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية ، وبالتعاون مع الناشئين المصريين في مصر ، ومع إدارتين للكتاب في باريس : إحداهما بوزارة الخارجية الفرنسية (II) والأخرى بوزارة الثقافة الفرنسية ، وكلتا الإدارتين تقوم بدعم الكتاب الفرنسي المترجم إلى الفرنسية في فرنسا ، وفي أوطان كثيرة من العالم .

والناشر المصريون حتى الآن للكتاب الفرنسي المترجمة إلى العربية ، هم : «دار الفكر للدراسات» و «دار سيناء» و «دار العالم الثالث» و «دار الشروق» و «دار العربي» ، و «الأهرام» و «منشأة المعارف» و «دار المستقبل العربي» و «دار شرقيات» و «دار الفن العربي» والناشران الفرنسيان حتى الآن هما : «دار لها ديكونفيريتر» ، و «دار دينويل» في باريس ، بالإضافة إلى «مركز الدراسات الفرنسية وقسم للترجمة بالقاهرة» .

المشروع جليل ، ويعيد إلى الذهن مشروع النشر الصخم لسلة «الآف كتاب» الأولى ، التي أشرف عليها له حسين . ومثلها مؤسسة «فرانكلين» ولعل هذا هو السر في تسمية المشروع الفرنسي بمشروع «طه حسين» ، وإن كان يزيد على سابق لمسة أمسافها في ترجمة الأعمال العربية المصرية إلى الفرنسية ، وإن كانت هذه اللمسة لا تزال محدودة وقاصرة عن الوفاء بالهدف والغاية من التواصل الثقافي بين بلدين ، وشعبين ، وعاصمتين .



الفرنسية ، وقد قدمت هذه الأبحاث في ندوة عقدت بالقاهرة (١٩٩٠) ، وثقة كتاب عن «الأدب المصري» صدر عن دار «دينويل» التي نشرت روايتي يحيى حقي : رواية «أصوات» لسليمان فياض .



والمجتمع (٦ كتب) ، والفنون الجميلة (٣ كتب) ، والفنون الجميلة (٣ كتب) ، ثم تأتي أخيراً الندوات والأبحاث التي تعقد بالقاهرة (٦) .

وقد بلغ عدد كتب هذه الخطة الطموحة حتى الآن ٧٧ كتابا ، صدر منها (٤٥ كتابا) . حتى كتابة هذا المقال . وبينها كتب مترجمة من الفرنسية إلى العربية في غاية الأهمية ، خاصة في سلسلة المصريات ، وموسوعة ضخمة لفرنان برودول من ترجمة مصطفى ماهر عند : «الضمسارة المثالية والاقتصاد والراسمالية من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر» ، وبينها كتب مترجمة من العربية إلى الفرنسية هي : الإسلام السياسي لسعيد العشماوى ، و «العلمانية ضرورية حضارية» لفرزاد زكريا ، و «دليل المسلم الصريح» لحسين أحمد أمين ، وروايتا : «قنديل أم هاشم» و «البوسطنجى» ليحيى حقي و «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبد المجيد ، وبينها في «الفنون الجميلة» : عبد الهادى الجزار : فنان مصرى و «دعوة إلى باريس» ، وبينها أبحاث عن «الأدب الروائى المصرى مترجما إلى

أدب البلقان تحت أضواء بارييس

فقد شهدت بارييس فى العام الحالى صدور عشرات الترجمات ، وإعادة نشر كتب سبق ترجمتها ، وجميعها لكتاب من البلقان ، إذ تعكس تاملأ عميقاً وثرياً للإنسان ، وبحثه عن أصوله ، وعن معنى الحضارة والحرية . وهكذا ، فالعلاقة بين هذه الفورة الإبداعية والمأساة الجارية هناك ، بل وإرهاصاتنا ، تبقى موضوعاً للتأمل والتساؤل .

وقد يكون اضطرام النزاع فى البلقان ، واحتداد الآلام التى يعانى منها سكان هذه المنطقة ، هو الذىلقى ضوءأ جديداً على الأدب القائم من البلقان ، فى محاولة لفهم ما يبدو

تخلقها إلا من خلال رواية مثل رواية كونديرا .

وبالمنطق العكسى ، يمكن للمرء أن يتساءل ، هل الأوضاع الإنسانية الععبثية للمسوية - مثل النظم الشمولية القمعية أو الحروب الأهلية الدامية - تلعب دور المحرك بالنسبة للأدب وتؤدى إلى توجهه وإيناعه ؟

يطرح هذا التساؤل ذاته بصورة قوية ، بالنسبة لمنطقة البلقان ، التى تشهد إحدى أبشع المآسى ، وأكثرها وحشية ، فى نهاية القرن ، فى إطار الحرب الأهلية الدائرة فى يوغسلافيا السابقة ؟

كانت قراءة « الخفة غير المحتملة للكائن » للكاتب التشيكى ميلان كونديرا كشفأ أدبياً لكاتب هذه السطور ، حول إحدى وظائف الرواية والأدب عامة . فهناك أوضاع إنسانية يصعب فهمها فهماً عميقاً وإنسانياً من خلال عشرات المقالات والدراسات والكتب التاريخية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، على حين تكفى رواية واحدة لكثف مفزأها العميق . يخطبى هذا على الشمولية الستالينية ، كما طبقت فى أوروبا الشرقية ، والتى لا يمكن فهم تداعياتها النفسية والتضوهات التى

للوهلة الأولى عبثياً ووحشياً ومثافياً لكل قيم الحضارة والإنسانية.

ومن بين الروايات التي حظيت بالاهتمام رواية « السكين » نظراً لأن كاتبها هو المعارض الصربي المعروف **فوك دراسكوفيتش** Draskovitch (مسندرت عن دار لايتس (٩٣) للترجمة الفرنسية) . وقد صدرت هذه الرواية في نفس الوقت الذي صدرت فيه روايتان أخريان لأدباء من البلقان ، الأولى للكاتب **فيدوسوف** **ستيفانوفيتش** : « **الثلوج** » والكاتب « **عسن دار بلوفن** » والثانية للكاتب **فليبور كويلتس** بعنوان « **اهلي اليهودنة** » (عن دار جاليليو) .

وتنطوى هذه الروايات على صفحات مؤنة من الأدب الصربي المعاصر ، وتقر جميعها حول جذور الحرب الأهلية الدائرة في يوغسلافيا ، إن لم يكن عن الحرب ذاتها .

ويعرض **فوك دراسكوفيتش** في روايته « **السكين** » للجذور التاريخية والنفسية للموحشية الرهانة ، والتي أدت إلى سقوط

منطقة البلقان في نوع من حلقة الانتقام المفرغة . والرواية التي تبدأ أحداثها في عام ١٩٤٢ يسيطر عليها هاجس الذاكرة ، وبالتحديد ذاكرة عمليات الإبادة الجماعية التي اقترفتها الميليشيات الفاشية المعروفة باسم « **الاستاش** » ، والتي كانت متحالفة مع قوات النازي أثناء الحرب العالمية الثانية .

والمثير للاهتمام هنا ، أن كاتب هذه الرواية كان وطنياً صربياً متطرفاً ، وقد أضفى اليوم من أكبر أنصار السلام ، ومن معارضي نظام الرئيس الصربي **ميلوسوفيتش** .

ويقول المؤلف : « **إن إسكات صوت الماضي ، وصوت الذاكرة لا يمكن إلا أن يؤدي إلى الصراع من جديد ، حيث أن الذاكرة ستظل كالنار تحت الرماد ، الذي لابد وأن يضطرم في يوم من الأيام ، مُطْلَقاً** » وقصة الانتقام الجنونية ؛ **فليس ثمة حل سوى كشف ماضي التاريخ ، فلا يمكن التلاعب على التاريخ ، فالتاريخ سيأخذ مساره جارفاً للنظم**

والعقبات الكاذبة . فمحاولاة النسيان أو التناهي لن تجدي .

بطل القصة هو **علي عثمانوفيتش** ، الذي ولد عام ١٩٤٢ . أثناء اقتتاف المجازر على أيدي الميليشيات الفاشية - ويعيش في **سرايفو** في عام ١٩٦١ ، حيث يدرس الطب ويعيش أول قصة حب مع **مليشيا** وهي صربية أرثوذكسية ، تعيش في نفس المدينة ، ويقرر **عثمانوفيتش** في أحد الأيام أن يقوم برحلة عودة إلى الأصول ، بحثاً عن أبائه وأجداده ، برفقة شخص يدعى **خوجه أفنديا** . ويكتشف أنه كان في عام ١٩٤٢ الناجي الوحيد (وكان عمره يومها) من مجزرة **ارتيكيت سيند** ، وتتوالى الاكتشافات المذهلة ، حيث يتحقق من أنه طفل صربي مسيحي ، أخذته سيدة مسلمة لتربيته كإنسان . ويستمر البحث من خلال رحلات بعيدة ، وزيارات ، ومقابلات ، ومطالعات ، وتفاصيل صف ، ومقاطع من مؤلفات مختلفة ، ومذكرات ويوميات كتبها آخرون . فهل سينجح **عثمانوفيتش** في أن يكون لنفسه ذاكرة جديدة . من خلال ذكريات ليست له .

من خلال هذه الرحلة المؤلمة للبحث عن الحقيقة يقدم **درايكوفيتش**، الوطني المتطرف الذي أصبح زعيماً للمعارضة الديمقراطية في الصرب والذي أصابته قوات البوليس التابعة للرئيس **ميلوسيفيتش** إصابة بالغة، وحكمت عليه بالسجن - يقدم تأملاً عميقاً وجاداً، حول جوهر البشر، ووحشية الإنسان .

كتايبان أخيران صدرت ترجمتهما الفرنسية هذا العام رغم أنهما كتباً باللغة الصربية منذ عشر سنوات، هذان الكتايبان هما : « **الإنسان الشهري** » (Homo Poeticus) و « **درس التشريح** » للكاتب اليوغسلافي **دانيلو كيس** Danilo Kis . وبنحنا الكتايبان في العالم الخاص لهذا الكاتب، غير أنهما يقيمان علاقات وإسقاطات عديدة، مع المناهضة اليوغسلافية الحالية.

ودانيلو كيس أحدث ثورة حقيقية في الأدب في بلاده ، وفي

وقت كانت المعايير المتبعة في الكتابة، تنبثق جميعها من قواعد الواقعية الاشتراكية . فقد أراد **كيس** أن يكون ابناً للإبداع العالي ، إبداع **راپليه** و **يورجيس** و **توماس مان**، فدارت كتبه الأولى حول الضياع الإنساني ، والتجربة الداخلية ، وطفولته ، وكيفية اكتشافه للادب ، وذلك في روايات مثل « **حديقة الرماد** » و « **حزن ميكو** » و « **ساعة الرمل** » و « **غرفة السطح** ».

وفي عام ١٩٧٦، نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان : « **قبر من أجل بوميس دافيدوفيتش** »، حول القمع الستاليني ، والنظام الشمولي، ورغم أن نظام الرئيس **تيتو** كان مستقلاً عن الأخ السوفيتي الأكبر، فإن الكتاب اعتبر، من قبل الدوائر الحاكمة، هجوماً على النظام الحاكم في بلجراد . وبدلاً من اتهامه بالعداء الشيوعية، فقد شنت عليه حملة منظمة من قبل عدد من الصحفيين والكتّاب التابعين للنظام، وتم التشكيك في أصالة أعماله للسابقة

ووجد نفسه وسط جدل أبى ، له خلفيات سياسية، وطابع تأمري، واستمرت المقالات المناوئة له لمدة عام

كامل مما دفعه في عام ١٩٧٨ إلى كتابة « **درس التشريح** » ، حيث قام كالطبيب الشرعى ، ومبضعه في يده، بتشريح الهجوم الذي يتعرض له، والقائمين عليه ، وكذلك « **الجثث الأبدية** » التي تحمل بصمات مهاجميه .

وفي هذا الكتاب يبدو **كيس** كاتباً معادياً للانغلاق الفكرى ، من خلال أسلوب ساخر رفيع المستوى . ويهاجم ، بلا هوادة ، من خلال تحليل دقيق ، المعسكر الذي ينتمى إليه خصومه ، معسكر دعاية الوطنية المتعصبة ، التي يصفها بأنها نوع من « **البارانويا الجماعية** » (عقدة الاضطهاد الجماعية) . ويرى في الهجوم الذي يتعرض له ليلسا على تخلف الأساطير الأدبية الصربية واليوغسلافية ، ولبلا أيضاً على تصاعد الميول الوطنية المتعصبة ، التي تنقل أفكاراً خطيرة ، تنتهى - حسب وصفه - إلى « **إيديولوجية الابتذال** » .

ويقدم **كيس** صورة للوطن المتعصب التقليدى، ويقارنه بالمعادي للسامية، كما وصفه الفيلسوف جان بول سارتر ويقول « **إن الوطني**

المتعصب لا يخاف أحدا أكثر مما يخاف شقيقه ، ولكنه يخاف منه بطريقة وجودية مرضية . فهو قاتل يكبت ، ويراقبه ، نوازع القتل الكامنة فيه ، دون أن يتمكن من التحكم فيها تماما ، ولكنه ، في الوقت ذاته ، لا يجزئ على أن يقتل سوى دمى ، ممثلة للشخص الذي يرغب في قتله ، أو وسط الجماهير الحاشدة » .

والآن ، ها هم الذين وصفهم كيس بالوطنيين المتعصبين يسودون ويحكمون ، مما يعطى للرؤية الخاصة للكاتب اليوغسلافى أهمية خاصة ، لأنها تلقى أضواء جديدة على الصراع الدائر فى يوغسلافيا .

وإذا كان دابنلو كيس قد أجبر على التحدث عن السياسة ، وعن الوطنية ، فهو قد قبل كل شيء كاتب وه إنسان شعري « Homos Poeticus » . يعد الأسلوب بالنسبة له عنصراً أساسياً للرواية والقص ، حيث تمتزج الرغبة والاشتياق لديه بالنظرة المتبهلة والسخرية .

وقد تولى كيس فى باريس عام ١٩٨٩ ، قبل اندلاع المأساة الحالية التى تنبأ بها .



كاتب يوغسلافى آخر يعنى برديراج ماتيفيفتش Predrag Matijevitch ، صغر له بالفرنسية وأخيراً كتاب يحمل عنوان « مراسلات من أوروبا الأخرى » .

وماتيفيفتش ، أستاذ للأدب الفرنسى بجامعة زغرب ، كان يعد دائماً واحداً من أفضل المتخصصين فى الأدب الفرنسى فى يوغسلافيا ، وقد قام بوضع عدد من المؤلفات ، حول النظرية الجمالية ، وحول الآداب اللاتينية والسلافية ، وكان معروفاً بمقته للوطنية للمتعبية .

وقد أشاد النقاد ، فى كافة الدول الأوروبية ، بكتلها العات متوسطة » ، باعتباره من أهم الدراسات التى صدرت فى السنوات الأخيرة ، والتى تعد نوعاً من التجوال الجغرافى الشعري ، الحالم عبر الرموز التى تبلورت حولها الثقافات والشعوب والحضارات ،

وأساليب الحياة حول المتوسط .

وكتاب الأخير ، « مراسلات من أوروبا الأخرى » ، يكشف عن جانب آخر من جوانب شخصية الكاتب ، وهو التزامه السياسى .

وهذا المؤلف ، الذى يتدرج فى إطار تقاليد الرواية الرئيسية ، القائمة على المراسلات ، يضم رسائل نشرت فى دول مختلفة ، وفى ظروف متباينة ، خلال العقدين الماضيين .

أمّا من أرسلت لهم هذه الرسائل ، فجميعهم يشتركون فى ارتباطهم بصورة أو بأخرى بالانقلابات السياسية التى شهدتها المسرح السياسى العالمى ، خلال العشرين عاماً الماضية ، وبصورة خاصة فى أوروبا ، سواء كانوا رؤساء دول (كاسترو ، شاولشيسكو ، هوساك ، ياروزلسكى ، ميتران ، جويانثوف) أو كتاب ومفكرين (ساخاروف ، هافيل ، كوتنيرا) أو مسئولين سياسيين يوغسلاف .

وتتعرض الرسائل لقضايا
جهرية ، حول الأخلاق والسياسة ،
جسرة وشجاعة ، تشهد على أن
الكاتب وضع المثل الأعلى للمسؤولية
المعنوية والفكرية ، فوق أي اعتبار
للمصلحة الشخصية ، أو الراحة
الخاصة .

والكاتب ، في هذا المؤلف ،
يعتبر نفسه أحد تلاميذ إميل زولا ،
وساوتر ، ومطالعة هذه الرسائل
التي يشوبها اليأس ، تعكس رفضه
العميق للمسيرة المأسوية لتاريخ
بلاده ، وتنديده بالظلم ، وبالجرائم
التي يقرها أقوى اليوم . وتحذر
رسائله ، كذئب شؤم ، من مخاطر
الأفكار التي أصبح لها الغلبة في
أماكن عديدة من العالم ، ورغم
أحساس اليأس ، فما يصرك
ماتيففشي ، ليس هو الرغبة في
الحرية والعدالة فمصعب ، ولكن
أيضاً الثقة بأن الوعي الإنساني هو
محكمة التاريخ الوحيدة .



كاتب آخر يأتي من ألبانيا ،
رغم أن شهرته طبقت الاتفاق ،
ويتردد اسمه كل عام بين أسماء

المرشحين لجائزة نوبل للآداب ، وهو
إسماعيل كاداره ، الذي سبق أن
كتبنا عنه في « إبداع » ، والكاتب
الألباني لم يكف بصورة أو بأخرى
عن الكتابة عن الطفلين ، وعبد
النظام السلطوي الشمولي ، وعن
التشوهات التي يخلفها هذا النظام
عند الجميع .

وأخر القصص التي صدرت له
في باريس تحمّل عنوان « الهرم »
وقد كتبها بين تيرانا وباريس
(١٩٨٨ - ١٩٩٢) .

وتدور القصة حول الفرعون
الشاب خوفو الذي يعلن أمام بلاطه
إنه قرر أن يتوقف عن الالتزام بتقاليد
أجداده التي تقضى ببناء هرم
ليستقر فيه جسد فرعون بعد وفاته
ويخلق هذا القرار حالة من الذعر
والفرع إزاء تحطيم تقاليد قديمة ،
ويتشاور الكاهن الأكبر مع رجال
البلاط ويطلعونه على أوراق البردي
القديمة الخاصة بأصل تقاليد بناء
الأهرامات فيقعون على اكتشاف
هام : فبناء الأهرامات في الأصل ،
لم يكن يتعلق بموت الملك - أو قبر
فرعون كما قد يتبادر للذهن ، ولكن
بناء الأهرامات تزامن دائماً مع حالة

أزمة سادت المملكة ، أزمة محددة
للفاية ، إذ أنها ترتبط دائماً
بالرفاهية والرخاء ؛ وهما من
مصادر الحرية والنظرة النقدية
ويأتالي مصدر تهديد للحكم المطلق ،
وعند اندلاع أول أزمة من هذا النوع ،
قدم الكاهن - النجم رؤيته للحل :
يجب القضاء على الرفاهية والرخاء ،
يجب استهلاك طاقة وثروات البلاد
في شيء هائل ، وإنجاز ضخم على
أن يكون بلا أي فائدة !

وبعد نقل هذا الاكتشاف إلى
الفرعون الشاب ، ومحاولات عديدة
لإقناعه ، عدل خوفو عن قراره ،
وأعلن عزمه على بناء هرمه ، ولكنه
سيفوق كل الأهرامات السابقة
واللاحقة ، سواء بحجمه الهائل ، أو
بالوسائل المادية والبشرية التي
سيطلبها بناؤه .

والهرم الذي يبدو اليوم وسط
الصحراء ، كأكبر كومة من الحجارة
في العالم ، ويبعد ظاهرياً بدون
حياة ، ينطوي على لغز هائل ، ليس
لغز أبوابه السرية ، ومداخله الخفية
أو دهاليزه اللاهائية ، وغرفته
الجنازية ، ولكنه لغز يتعذر حله دون

تمحيص الأحداث التي شهدتها
العقود القليلة الماضية ، على نفس
مستوى الماضى السحيق .

فمن خلال التجربة الشمولية
التي شهدناها القرن العشرين ، شأنه
شأن الحضارات الأولى للإنسانية ،
يثبت إسماعيل كاداره ، أنه يمكن
أن يلقي الضوء على بعض القموض
الذى يحيط بالهرم .. هل هو قبر ؟
ولكن قبر من ؟ الحاكم أم شعبه ؟

هل هو مجاز لكافة الموتوبيا
والعوالم المثالية التي تنتهى وسط
بحيرة من الدماء والآلام ؟ هل هو
مرآة ترى الأمم فى انعكاساتها حالة
ترهلها وموتها البطيء ؟ هل الهرم
مخلوق أسطورى ينبعث من رساده
من قرن لآخر ، تحت أشكال مرئية
أحياناً ، وخفية أحياناً أخرى ؟ هل
هو وحش قساير على التكاثف
والإنجاب ، رغم أنه يبلغ من العمر
أربعة آلاف عام .

يقدم كاداره إجابته ، مع تقدم
أحداث القصة ، ومع تقدم إيقاع
البناء ذاته : نقل الحجارة إلى هضبة
الجيزة ، إقامة المدرجات ، زيادة
ارتفاع الهرم ، الدوار ، وزن كتل
الحجارة ، ثقل الدولة ..

ربما كان المفتاح الحقيقى
للغز ، الذى ينطوى عليه الهرم ،
يكن فى الصورة الخاطئة ، التى
يقدمها لأعين الناظرين .



سوزان سانتوج: عاشقة البركان

التليفزيون، سواء كانوا ينشدون التسلية أو مجرد الإلمام العابر بمجريات الأمور. فما بالك بمُمنى الأخبار الذين يثبّون أضرار- الريموت كونترول - أو أجهزة التحكم من على بُعد، على إحدى محطات فيد تيرنز - الذى اعتقد أنه غير فكرتنا عن العالم و الذى سى إن، إن، أو: «موجز الأخبار، THE HEADLINE NEWS».

ولا أستثنى من هؤلاء المشاهدين الكتاب والشعراء والفنانين الأمريكيين. وحتى لو افترضنا أن معظمهم، ولا أقول جميعهم، يابون أن يضيقوا أوقاتهم فى الجلوس

عالة على شبكات الإعلام الغربية، تنشر يومياً ما يتيسر من أخبار مفجعة عما يجرى فى **البوسنة** و**الهرسك**. ولكن ما تنشره صحفنا، وتذيعه محطات إذاعتنا وتليفزيوننا جِدٌ قليل ومبتسر، ولا يعكس عنساتها إلا تفصيلاً من لوحة فجائية تتحرك تفاصيلها حركة بركانية، لا يمكن التنبؤ بها.

ولا يعرف الحقيقة، فى قبصها وعريها، إلا أولئك الذين يعيشونها. ومع ذلك، لا يستطيع من يعيش فى الولايات المتحدة، بصفة خاصة، أن يتجاهل هذه المسألة التى تتوالى فصولها الدامية أمام مشاهدى

عندما اندلعت الحرب الأهلية فى إسبانيا سنة ١٩٣٧، لم يكن العالم قد اخترع التليفزيون، ولم يكن هناك، بطبيعة الحال، شيء يُعرف بشبكة أخبار الـ C.N.N. التى كشفت عنساتها عررات العالم. ومع ذلك هب كتاب وشعراء مرموقون، مثل إرنست همنجواى، وإلنر به سالرو وستيفن سندر، وجورج أورويل، و جورج ويل، ليدافعوا بأرواحهم وأقلامهم عن قضية آمنوا بدالتها.

ولكننا اليوم فى غسق القرن، فى ١٩٩٣، وشتان ما بين العصرين. اعرف أن صحفنا، وربما نشرات أخبار تليفزيوننا، جميعها للأسف

امام جهاز التلفزيون، الذى قد يملك لبعض المثقفين، برغم خطورة وفاعلية تأثيره، الرمز الاساسى للشفافية الشعبية - المدنية -، فلا احسب ان هؤلاء البعض لا يقرأون ولو صحيفة قومية واحدة مثل « نيويورك تايمز » او « واشنطن بوست » ، وهما تخصصان يوماً عدة صفحات مصورة، عدا مقالات وأعمدة الكتاب والسياسيين، لتغطية أحداث حرب البوسنة، التى لاشك قد توجت فجاج هذا القرن.

ومع ذلك، لم نسمع بكاتب أو شاعر بارز، امريكى، أو اوروبى، سعى إلى أن يرى فظائع الصرب رأى العين، ولا أقول أن يعايش مسلمى البوسنة فى جيحيم الارضى، فيما عدا كاتبة أمريكية شجاعة، عمرها ٦٠ سنة، هى : سوزان سوناج Susan Sontag.

وفيمما كانت أنظار العالم ومسامحه موجهة إلى قادة حلف شمال الأطلسي، الذين هددوا باستخدام القوة الجوية ضد الصرب، لذك حصار سراييفو، وفى

الوقت الذى كان الصرب يضيّقون الخناق حول المدينة، بالتجويع والترويع، وبينما راحت أفنعة الكذب تتساقط مع الانتظار، ومع قذائف مدافع الهاون الهابرة من شتى اضلاع المدينة الجبلية، وتقاذف التصريحات الجوفاء فيما بين واشنطن والأمانة العامة للأمم المتحدة، حول من الذى يملك سلطة إعطاء الإشارة الأولى لإطلاق النار، فى مسرحية أقرب إلى ملهاة هابطة، لا هدف منها إلا تمكين المعتدى من الإجهاز على ضحيته.

وبسط هذا الصراع، أو بالأحرى فى بؤرة هذا الصراع، وعلى بعد ٣٠٠ متراً فقط من خط النار، كانت سوزان سوناج تشرح أحداث اليوم لجموعة من الممثلين البوسنيين.

وتقول جالين دى ديرفانا، التى شهدت وسجلت زيارة الكاتبة الأمريكية لسراييفو فى مقال بعنوان « عاشقة البركان : سوناج فى سراييفو »* ... لقد راهوا يستمعون فى هدوء، بينما كانت سوناج، وهى امرأة طويلة، ملفنة للنظر، شعرها الاسود

تورطه شعلة من البياض، تناقش معنى هذه الأخبار: كيف يمكن أن تحدث الضربات الجوية لإنقاذ مدينتهم، بل كيف يمكن أيضاً أن لاتحدث. وقالت: « إننى أقول ذلك لكم بأمل حتى إذا حدثت، بعد غد فربما اضطر إلى أن اغامر فنقى - هوليداي إن - وأعيش مع أحد الممثلين. وقد ضجّت قاعة المسرح الصغيرة بضحكة هستيرية، لأن الممثلين كانوا يعرفون أن سوناج يمكن أن تكون فى خطر أكثر مما يتعرضون له.

وخلال أسبوعها الأول فى سراييفو، استخدمت سوناج السيارة المدرعة التى استأجرتها صديقتها المصورة الفوتوغرافية آنى ليوفيتز، عندما كانت هناك، لتغطية إعداد مسرحية سميريل بيكت : « فى انتفاخ جودو » التى أخرجتها سوناج، بتكليف من مجلة « فانيتى فير ». ولكن منذ عسودة آتى إلى الولايات المتحدة، فالخارجة سوناج تتنقل داخل المدينة فى سيارة غير مدرعة، ورفضت أن ترتدى سترة واقية فى طريقها إلى المسرح.

* Aug.30- sept.6 - The New Yourk Observer.

لقد انتظرت سونتا ج عمليات القصف الجوي من قبل، في أبريل، عندما زارت سراييفو للمرة الأولى لمدة أسبوعين، وعندما كان لا يزال الجليد يغطي الأرض، بل وكانت الكهرباء المتوفرة أقل . كانت المدينة تشهد نوعاً من الانتفاضة، والأمل في أن يفعل العالم شيئاً لكسر الحصار الصربي للضائق. ولم يحدث أى شيء واستمر الحصار، لكن سونتا ج قررت أن تعود إلى البوسنة لتفعل شيئاً في المدينة ، إما أن تخرج مسرحية الآن أو تعمل في فيلم. ولكنها أدركت أن عمل الفيلم يقتضى الاستعانة بمصور سينمائي، والخروج من سراييفو لاستكمال إنتاجه، لكن المسرح يعنى البقاء في المدينة. وبدا هذا الضياع أكثر وضوحاً، وأكثر ملامسة من الناحية الأخلاقية.

وكان اختيار العمل المسرحي واضحاً تقريباً أيضاً. فادركت أن مسرحية بيكيت: « في انتظار جودو » أكثر الأعمال ملاءمة . ففي سراييفو ، ينتظر المرء كل شيء : المياه والخبز - إذا أتيج - وعبوات المساعدة الإنسانية لكي يبقى سكان المدينة على قيد الحياة . وينتظر المرء

أن يتوقف القصف، أو اليوم الذي يستطيع فيه أن يمسك بسماعة التليفون، ويطلب العالم الخارجي، أو يقود سيارة أو اليوم الذي ينتهي فيه الحصار

وقد زارت سوزان سونتا ج «سراييفو» للمرة الأولى مع ابنها الكاتب دافيد ريف ، لتحاول أن تفهم تعقيدات الحرب وشعرت في الحال بوثاق يربطها بالمدينة وسكانها: «جئت أول مرة كشخص عادي، لأن ابني الذي تربطني به علاقة حميمة، كان يكتب كتاباً عن البوسنة، ولم يكن يتحدث عن شيء آخر . ولكنى لست مفضلة للنظر. لقد أدركت أن أعود ثانية، وأفعل شيئاً، فليس هناك ما يدعو إلى الوجود هنا، ما لم تفعل شيئاً».

وعندما سأل هاريس باسوفيتش، مدير مهرجان سراييفو الدولي للمسرح، الذي بدأ في منتصف أغسطس بثلاث مسرحيات، ومدير مهرجان ما بعد نهاية العالم للفيلم العالي - من ٢٣ سبتمبر إلى ٣ أكتوبر - ، الذي ستعرض فيه أفلام مهداة من ميم جارموش ووليم نوندر

- ، عندما سأل سونتا ج : ما هي المسرحية التي تريد إخراجها، أجابت على الفور: « في انتظار جودو » لأنها كانت في ذلك الوقت مثل « في انتظار كلينتون » . وقد سألني هاريس ما الذي أريد أن أفعله فأجبت بدون تفكير مسبق: «لقد خطرت على بالي كما لو أنها كانت تبت من أجل سراييفو» ولكي تطلق أكبر عدد ممكن من الأدوار للممثلين، أعدت سونتا ج إنتاج المسرحية بثلاث مجموعات من شخصيات فلاديمير، واستراجون تعمل في آن واحد على المسرح.

وخلال البروفات اليومية، بعد حضور أساطعات الأمم المتحدة الصحفية في وادي القنافة، تقود سونتا ج سياراتها - الجريجة - إلى مسرح الشيايب السابق، وهو مبنى ملطخ بالجرافيتو، في منتصف شارع سكني ينوء تحت القصف. ومن النافذة، يستطيع المرء أن يشاهد الصرب، وهم يراقبون كل حركات المدنيين، وفي داخل المسرح المغمم المضاء بالشموع، جلست سوزان سونتا ج في مقعد على خشبة المسرح، تدخن سيجارة تلو الأخرى

وتراقب الممثلين، وهم يتدربون على ادوارهم بلغة صربية - كرواتية. وكانت مساعدتها ميرزا هاليوليفتش، وعمرها ٣٢ سنة، تُترجم لها، ولكن سونتاچ التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بممثلها، وبالمسرحية، لم تجد صعوبة في الإحساس في الحال بارتكاب خطأ. وهي تقول : «اللغة ليست مشكلة . فقد أخرج آرثر ميلر «صوت بائع متجول» في شنفهائ. ولكن المشكلة الحقيقية هي أن تعمل في الظلام بدون كهرياء. إنني لا أستطيع أن أرى وجوههم، وهم لا يستطيعون أن يروا نص المسرحية، ونحن لا نعمل بالسرعة الممكنة بسبب هزال الممثلين. فهم ينسون سطورهم، لأنهم متعبون ، و لا يركزون لأنهم يسمعون انفجار قذيفة، ويتسارعون : أين وقعت » .

وخلال جلسة برقة ، أتى أحد الممثلين إلى المسرح ليعلن أن مثلاً كلاسيكياً مبدلاً ، فسلايكو سبارالو، ٥٠ عاماً قد قتلته في اللحظة قذيفة في قلب المدينة. إن سراييفو تشهد يوماً مقتل عدد يتراوح من ٢٠ إلى ٥٠ مواطناً،

ولا يوجد إنسان واحد تقريباً لم تحطه الحرب، بطريقة ما، ولكن البرقة في ذلك اليوم كانت لا تزال تترج تحت نيا موت زميل، وإدراك كل ممثل أنه يمكن أن يكون من هؤلاء الذين يسقطون يومياً. وكان الألم ينعكس على وجوههم.

ونقول سونتاچ : « لا يعنى هذا انهم يائسون، إنهم فقط يعبثون، وقد اجتزت الحرب اللباس والغضب والمشاعر المعقدة. وفي الوسع رؤيتها في وجوههم. ومع ذلك، فالمحظوظون أكثر من غيرهم، فهم أولئك الذين لا يزالون يعملون ».

وبطبيعة الحال، صادفت سونتاچ مصاعب جمة في إنتاج عمل مسرحي، في مدينة تقع تحت الحصار منذ ١٦ شهراً. فهاليوليفتش يقرأ نصه في ضوء بطارية، ولا يحصل أى ممثل من طاقم المسرحية على مكافأة مالية، وتذكر العرض ليست للبيع، ولا يوجد إلا للزوار القليل لعمل الملابس والمناظر المسرحي، ولا توجد بالضرورة أية خطط في المسرحية التي افتتحت في منتصف

أغسطس، مجانية، ومتاحة لأول ١٢٠ شخصاً يأتون إلى المسرح يومياً. والمروض صياحية فقط (ماتينية)، وجميع الممثلين يتلهفون من أجل شيء من السجائر والطعام - إن أمكو، وهو أستاذ سابق للحرركة المسرحية بمعهد الدراما في سراييفو، والذي يلعب دور «لوكي»، يزن ١١٠ رطلاً فقط ، ويجد صعوبة في حمل حقيبة ملابس فارغة. وذات صباح، عندما أحضر صفى بطيخة إلى المسرح أثناء إحدى البرقات، دعت عينا أحد الممثلين، وقال: إنه لم ينق الفاكهة منذ عامين.

وهذه الحرب ليست حرب سونتاچ الأولى. فقد ذهبت إلى فيتنام الشمالية، خلال أكثر أيام الحرب خطورة في إبريل ١٩٦٨، ثم في عام ١٩٧٢ خلال قصف أعبياد الكريسماس. وفي عام ١٩٧٣، ذهبت إلى إسرائيل وصوّرت، تحت قصف كثيف ، الاسرائيليين وهم يستخدمون قنابل النابالم في مرتفعات الجولان السورية. وقضت شتاء قارس البارد في الصين، وتغلقت كثيراً، حتى أنها كانت واحدة من نداء « فندي هوليداي إن » القلائل الذين قلما

شكروا من اندام المرافق. وكانت كل صباح تلف قطع الخبز التي تقدم لها مع الإفطار، لتأخذنا إلى المظلم، لأن مخبز المدينة أغلق منذ شهر.

قالت قبل عودتها إلى نيويورك، لدي ديوفانا، كاتبة تحقيق: «لقد شهدت حروباً من قبل، ولكن هذه المدينة بالقطع أخطر مكان بسبب عمليات القنصاة في هانوي كانت هناك ملاجئ من الغارات الجوية، وأنت إذا ذهبت إلى الملجأ تشعرون بالأمان، ومع أن الغارات الجوية كانت مخيفة هناك، فهي أقل إثارة للخوف من عمليات القنص أو القصف هنا. فلما كان هناك يمكن للمرء أن يلجأ إليه حيث لا يموت الناس في المدينة».

وتقول ديوفانا: «إن سراييفو هي مدينة الموت، إن مشرحتها تنفخ يوماً بجثث القتلى، ومقابرها قد امتلأت الآن بحيث لم يعد هناك مكان لشواهد القبور. ولكنها أيضاً مدينة على قدر هائل من القسوة على التحمل والمثابرة والحيوية،

حيث يكافح الناس ليحافظوا على شيء أشبه بالحياة العائنية. إن مشاهدة سرتاج وهي تعمل، أو الاستماع إلى سونانا لييهوفن تأتي شاردة من أكاديمية الموسيقى، يذكر المرء بغضب الألمان خلال حصار ليننجراد، عندما كان الروس داخل المدينة المحاصرة يتضورون جوعاً، ولكنهم كانوا لا يزالون يعزفون الموسيقى».

ويقول باسرفيتش مدير المهرجان: «إن السؤال الذي نطرحه خلال هذا المهرجان هو: هل يستطيع الفن أن ينقذ العالم؟ لقد حاول الناس هنا، بعد بضعة أشهر من الحصار، أن يحافظوا على الثقافة بالرغم من البربرية، وما حدث هو أنها تطورت إلى مقاومة ضد الفاشية. نحن إذن نحافظ على مستويات عالية عندما نعمل. ونحن نعرف أننا لا نستطيع أن نكسر حصاراً مثل هذا، ولكننا نستطيع أن نحافظ على طريقة حياتنا العائنية. ونحن لا يمكننا أن نحصل على طعام عادي، ولا أن نأخذ حماماً دافئاً كل صباح،

ولكن الغرض من هذا المهرجان هو أن نجعل الناس يُدركون أن سراييفو ليست مشكلة محلية. إنها مدينة أوروبية كبيرة واقعة تحت الحصار، مدينة تقع على بعد ساعتين بالطائرة من مطار هيثرو، في لندن».



وتعتمد سوزان سرتاج أن تعود إلى سراييفو، ربما في الصيف، لتخرج مسرحية أخرى.

وفي مقابلة مع جون سيرنز، صحيفة نيويورك تايمز في سراييفو، قالت سرتاج: «إن سراييفو هي الحرب الأهلية الإسبانية لعصرنا، لكن الاختلاف في الاستجابة مذهل، ففي عام ١٩٣٧، اندفع أناس مثل: إرنست هيمنجواي، وأنثوني مالرو، وجورج أورويل، وسيمون ويل إلى أسبانيا، برغم أنها كانت خطيرة بصورة لا تصدق. وقد أصيب ويل بحروق خطيرة وأصيب جورج أورويل بطلقة نارية، لكنهما لم يريا في الخطر مدعاة لعدم الذهاب. لقد ذهبوا جميعهم تعبيراً عن التضامن،

ومن خلال هذا التعبير انبثق بعض من اروع الاعمال الادبية فى عصرهم .

وقد فسرت سونتاچ إحجام كتاب هذه الأيام عن الذهاب إلى سراييفو، للتعبير عن التضامن مع سكانها المحاصرين، بفشل، « ضماير الكتاب والمثقفين فى العالم الغربى أو موتها .

وفى الحقيقة، فقد أحدثت زيارة سوزان سونتاچ الشجاعة لسراييفو دويماً واسعاً فى أوساط الإعلام الأمريكية، بما فيها شبكات التلفزيون، وقد شهدت مقابلة أجرتها الإله جى. سى، فى شقتها فى قلب مانهاتن، والمصحف القرمية، ومنها نيويورك تايمز، وول ستريت جورنال، والمصحف المحلية، وخاصة جميع التابلويد .

وفى ضوء بعض الموضوعات - المصورة التى وقعت عيناى عليها فى الصفح العربية التى أقرأها، ومن بينها صحيفة مصرية بارزة، قمتها على أساس أنها «ناقدة بريطانية تعتبر من أهم نقاد القرن العشرين» فى صفحة تحمل اسم «دنيا الثقافات» ، أستطيع أن استنتج أنها أحدثت دويماً عالياً وإذا توضحت النقة، قلت إنها اجتذبت أيضاً أنظار العالم.

إن كل فعل ممكن أن يؤول بكثير من معنى، وخاصة فى بلد مثل الولايات المتحدة، حتى لو كان هذا الفعل مجرد وقفة إنسانية بسيطة، مثل ذهاب سونتاچ إلى سراييفو. فقد انبرى هيلتون كرامر، رئيس تحرير المجلة الفكرية الشهيرة The New Criterion يعارض هدف الزيارة الذى رآه من زاوية مختلفة، مسقياً للمواقف القيمة، أو للتاريخية، المائلة لهيمينجواى وجان بول سارتر الذى اتهمه بالدفاع عن الستالينية، وبيكاسو، الذى سخر مواهبه العملاقة لما أسماه «الكتب بشمان استخدما» الولايات المتحدة للأسلحة الجرفومية فى كوريا... ويتناسى كرامر أن هذا الاتهام ثبت أيضاً فى حرب فيتنام. ولا يزال الحساريون الأمريكيون القدماء يعانون من آثار الأسلحة التى استخدموها ضد الليتامين .

ويصف كرامر لوبحتى الحرب والسلام اللتين سجل فيهما بيكاسو فطائع الحروب الكورية «بروباجندا» ثم يتهمه بتأييد تصدى السوفيت لانتفاضة المجر فى ١٩٥٦.

ويقول كرامر فى مقاله الذى نشره فى صحيفة «وول ستريت

جورنال»، ولم ينشره فى «نيويورك أونزفر» التى يكتب فيها مقالاً أسبوعياً، تبرزه الصحيفة فى صفحتها الأولى، لأنها نشرت موضوع دي ديوتانا الذى أشادت فيه كاتبته بموقف سونتاچ. يقول: «إن سونتاچ ماحقت ذبوع الاسم على أساس مقالاتها التى تناولت ما كان يُسمى فى الستينيات «بالحساسية الجديدة»، وهى موضوعات لا تؤهلها بلية طريقة كانت للخوض فى مناقشة الشؤون السياسية الوعرة أو لإدانة سارتر البشع فى الدفاع عن الأنظمة الشمولية فى مالانا وهانوى ، بينما قامت فى الوقت نفسه، بطبيعة الحال، بانتقاد سياسات «حكومتها الديمقراطية»، وفى الواقع لقد ذهبت سونتاچ إلى أبعد من ذلك، فسفى مناسية مروعة نذرت «بالجنس الأبيض» بأسره على صفحات مجلة «باريزان وشيخ» الأدبية، باعتباره «سرطان» التاريخ الإنسانى ولكنها فيما بعد، اعتذرت عن هذه الملاحظة، لا لسبب إلا لأنها أصبحت فى الوقت نفسه بمرض السرطان، وقد أدركت أنها كانت غير منصفة للسرطان، وأيست منصفة للجنس الأبيض».

ويسخر هيلتون كرامر من انتقاد سوناج للمبالاة المثقفين الأمريكيين بصفة خاصة، والغربيين بشكل عام، بمنحة البوسنة ونعتهم بموت الضمير. ويحاول في نفس الوقت أن ينفي أن يكون انضمام كتاب ومثقفى الثلاثينيات إلى صفوف الجمهوريين في الحرب الأهلية الإسبانية كان بدافع التعبير عن التضامن، بل إنه ينكر أن هذه التجربة قد تمخضت عن «بعض من أفضل الأعمال الأدبية في ذلك الوقت». ويقول: «إن من يقول بفائدة مثل أعمال التضامن السياسى هذه، على أساس قيمة الأدب الذى تفرزه، فهو إما يكون إنساناً غيبياً أو أن يكون إنساناً مثقفاً».

والواضح أنه لم يتبادر إلى خاطر سوناج أبداً، أن تتسائل، ما هو النفع - إذا كان هناك نفع - الذى عاد على رفاهة الشعب الأسبانى من جانب هؤلاء الكتاب.

ويضيف كرامر: «إن الحقيقة هى للأسف، أن وجود كتاب فى أسبانيا لم يكن له تأثير على نتيجة الحرب فى أسبانيا، وأن لحظة

سوزان سوناج التى تناقشتها أجهزة الإعلام بصورة واسعة فى أضواء سرياقو، أن تؤثر بأى شكل كان على نتيجة هذه الحرب، أيضاً.

ولقد نقلت آراء هيلتون كرامر، لا حول موقف الكاتبة الأمريكية من حرب البوسنة فحسب، ولكن فى جميع مواقف الكتاب والشعراء والفنانين الآخرين من قضايا مشابهاة، وإن اختلفت من حيث الشكل والموضوع ويبدو أن كرامر، هو بلا جدال مثقف جاد ومحافظ، يجاوز فى مصافقته فى بعض الأحيان، حد الشطط إلى الرجعية. ولابد أن استترك هنا (من ناحية) لابين أنى لا أستخدم كلمة الرجعية هنا بملولها الستينى، أو حتى بملول ما قبل انهيار الشيوعية، وربما أمنى بها الحكم على مواقف شخصية، وأحداث معينة خارج سياقها التاريخى، ومن زاوية تعكس الأشياء بالأبيض والأسود، وتعكس، قبل أى شيء آخر، تعصباً عرقياً له أخلاقيته الخاصة.

وهذا هو، للأسف، هيلتون كرامر، الذى أحرص، مع ذلك، على قراءته، منذ أن كان مسؤولاً عن «صفحات الفن التشكلى» فى

صحيفة نيويورك تايمز، وأعترف أنى أحرص على شراء «نيويورك أوبزرفر» لقراءة مقالته، لأنه من النقاد الأمريكيين القلائل الذين لا يخشون أن يقولوا رأيهم فى فنان، حتى لو خالفوا جميع آراء النقاد الآخرين. وربما كانت هذه الشجاعة، التى تصدر عن قناعة، وأيس عن جهل، هى ميزته الأولى.

وأخيراً، يبقى السؤال: هل حتى العدالة يمكن أن تكون قضية نسبية؟!

لقد سئلت سوزان سوناج، فى مقابلة مع شبكة التلفزيون العامة، وهى شبكة غير تجارية، تُعنى بالبرامج الثقافية والفنية، رفعة للمستوى: لماذا لم يكثر الكتاب والفنانين الغربيون باتخاذ موقف أخلاقى من صراع البوسنة الدامى، فقالت: «يبدو أن مجرد ربط البوسنيين بالإسلام، كان سبباً كافياً ليحير الغرب ظهره لمأساة مسلمى البوسنة. ويؤسفنى أن أقول إن الغرب أو الإعلام الغربى على نحو أدق، قد جعل الغربيين لا يفرقون بين الإسلام، والإرهاب».

مسرحية « الجرس »

فرقة الحكواتى اللبنانية

تونس قبل شهرين ، فقررت جمعية الخريجين استضافتها فى لندن لتقدم عرضها المتع للجالية اللبنانية فيها . ويبدو أن حصول هذا العرض المسرحى المثير «الجرس» على الجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج الدولى للمسرح فى تونس ، هو الذى شجع الفرقة بعد فوزها فى هذا المهرجان الدولى ، وإعجاب الجمهور... اللبناني الكبير به على المجه به إلى عاصمة المسرح لتختبر مدى صلابته رؤاه المسرحية على خشبتها .

والواقع أن هذا النوع من العروض المسرحية التى تخصصت فى تقديمه فرقة الحكواتى اللبنانية

الشهر الماضى ، واستطاعت أن تحوز على إعجاب الكثيرين من مشاهدى المسرح الإنجليزى العريق الذى أعجبته جسارتها فى التعامل مع النص الشكسبيرى ، ها هى جمعية خريجي الجامعة الأمريكية فى بيروت بالملكة المتحدة تنظم عرضاً مسرحياً لبنانياً جديداً فى قاعة معهد الكومنولث الواقعة فى شارع هاى ستريت كينزينجتون استقدمت فيه فرقة الحكواتى اللبنانية المعروفة لتعرض مسرحيتها «الجرس» التى حظيت بشعبية كبيرة فى لبنان على مدى الشهور الماضية، وحصلت على جائزة مهرجان قرطاج الدولى للفنون المسرحية فى

قليلة هى عروض المسرح العربى التى تجمى إلى لندن ، لأن الازدهار الكبير الذى تعيشه الحركة المسرحية الإنجليزية ، والإمكانات الضخمة التى تتيحها لمسرحيها ، والفرق العالمية الكبرى التى تستضيفها خشبة المسرح اللندنى ، تجعل أى مسرحى عربى يفكر أكثر من مرة قبل المغامرة بالمجىء بخرضه إلى لندن التى تعد بحق عاصمة المسرح فى عالمنا المعاصر . لكن المشاهد العربى فى لندن كان محظوظاً فى الآونة الأخيرة ، لأنه بعد أن جاءت فرقة كاراكالا اللبنانية بعرضها الراقص الجميل لرائعة شكسبير «حلم ليلة صيف» إلى لندن فى

منذ إنشائها بقيادة المخرج المسرحي اللبناني المخضرم روجيه عساف من العروض المسرحية القليلة التي تستطيع الصمود أمام اختبار لندن المسرحي الصعب. لأن فرقة «الحكايات المسرحية اللبنانية» وكما يشير اسمها نفسه من الفرق المسرحية التي تعهده: تُرى ابتعاث التراث المسرحي الشعبي، وتستلهم رؤاه وتقنياته الدرامية في حل أعمالها التي تتأبعت منذ عدة سنوات. ومن هذا فإنها تقدم لونا مسرحيا فريدا يتميز بالأصالة والبعد عن الحلقه، ويستطيع لذلك الصمود أمام اختبار المسرح الإنجليزى الصعب، لأن امتداد جذور العمل في أرض تراثه الشعبي يحميه من أى إحساس بالنوعية الثقافية الناجمة من الشعور بأنه عالة على المسرح الغربى، فضلاً عن أن هذا المسرح يعتمد في حل تجاربه المسرحية على استلهم الواقع اللبناني، وطرح مشاكله ورؤاه الفريدة على خشبة المسرح، والبحث عن حلول درامية متميزة لتلك المشاكل، مما يجعل عروض هذا المسرح الشعبى أقرب إلى شريحة الحياة المتوجهة بالصدق والحركة،

الطالعة من خضم التجارب المعاشة، والطامحة إلى سبر أغوار الواقع والتعرف على جوهر رؤيته، لأن هذه الفرقة تعتمد على خبرة الراوى الشعبى بالواقع والجمهور الذى يتعامل معه على السواء، ولكنها ترتفع بتلك الخبرة الشعبية الخام إلى آفاق العرض المسرحى الحديث، بعد أن تخضعها لقواعد اللعبة المسرحية، وترقق كشوفها الغضة بعد تمريرها عبر مرشح الفن المسرحى الذى يرفع قدرتها على التعبير، ويومع من أفق دلالاتها، ويشرها بفناه التأولى الذى تكسبه الأبعاد الدرامية حياة جديدة مترعة بخسوبة الفن وغناه الذى لا يحد.

وقد تجلى هذا المنهج بوضوح فى مسرحية «الجرس» التى أعد نصها الممثل اللبناني القدير رفيق على أحمد وقام بتمثيل جميع شخصياتها على المسرح وحده . أقول أعد نصها لا ألفها ، لأن هذه المسرحية من النوع الذى ينتج تجربته من خضم الحياة ، ومن غمار مادتها الفنية الخام . لأن الفرقة تعمل بمنهج أقرب إلى تلك الذى أرست قواعده فرقة «الحصاد المسترسك» الإنجليزية منذ

السبعينيات، وهو المنهج الذى يعتمد دراسة الفرقة لظاهرة من ظواهر الواقع ، أو جزئية من جزئياته ، بشكل جمعى ، ومن خلال معاشة المشكلة بكل زواياها ومباشرتها ، ثم صياغتها بعد ذلك فى عمل مسرحى . فقد قام نص «الجرس» على نوع من البحث الدرامى الذى يعتمد على جمع للكثير من قصص الحياة الحقيقية فى الجنوب اللبناني ، وضمها فى سلك درامى واحد لا يعتمد على تطور الحدث التقليدى ، بقدر ما يعتمد على تجاور القصص وتفاعلها ، وعلى ترجيع بعضها لأصداء البعض الآخر ، وعلى الجدل الخلاق بين متجاوراتها ، بطريقة تتخلق معها دراما حديثة من نوع جديد . قادرة على أن تأسرنا فى تضاعيف أحداثها أهم قضايا الجنوب اللبناني فى صراعه المير مع الطبيعة من ناحية ، ومع تناقضات الحرب والاجتياح الصهيونى من ناحية أخرى . وأهم من هذا كله طبيعة التوتر بين حلم هذا الجنوب بهويته العربية ، وواقع الرأى تحت وطأة الحرب الأهلية ، والقصف الصهيونى المستمر لقراه الرافضة للانصياع لشروط العدو أو

الاستسلام لمواضع الهزيمة . وقد استطاعت المسرحية أن تكشف لنا هذا كله لأنها جعلت مهمة الكشف عن التناقض بين الشعارات السياسية والواقع اليومي مهما الأساسى الذى يمكنها من سبر أغوار الواقع وإرهاق قدرة المشاهد على إعادة رؤيته من جديد . كما أن إخلاصها لمنهج مسرح الحكاوى الذى يفترض . كالحكاوى التراثى نفسه ، التعامل مع الخبرة المشتركة بين للفنان والمشاهد ، ومن هنا يلجأ إلى نوع من الإنسارات الضالطة والمكثفة التى تستهدف ابتعاث هذه الخبرة لا إعادة روايتها بحذافيرها ، ساهم إلى حد كبير فى خلق هذا التواصل الصميم بين العرض والجمهور . فقد نجح العرض فى ابتعاث أطراف الواقع اللبناني وطرحها بقوة فى فضاء المسرحى ، وتمكين المشاهد من إجراء حوار خاص معها . فقد شاهدت هذا العرض مع الصديقة الكاتبة اللبنانية حنان الشيع التى ردتنا تفاصيل العرض إلى الكثير من وقائع حياتها الماضية فى الجنوب اللبناني .

وتحكى المسرحية التى تستقى اسمها من «جرس» راعى الغنم الجنوبي الذى يهش به على غنمه ،

وله فيه كما سنكتشف فيما بعد مأرب أخرى، قصصة هذا الراعى الجنوبي «أبو عيسى» الذى يحب قطيعه وضييعته «أى قريته» ، وقد جاءه نبأ استشهاد ابنه فى بيروت على أيدي إحدى الميليشيات . وتبدأ المسرحية وقد فقد أبو عيسى جرسه ، رمز سيطرته على القطيع وتواصله معه ، ويمكن مفردات لغة التعامل مع أفراد القطيع للحرين ، كما فقد ابنه فى قتال الميليشيات فى بيروت . لتخلق نوعاً من التوازى بين الجرس/ اللغة / السلطة / والابن المفقود . فضياع الجرس يستثير فيه النبأ الفاجع ونكرى اعتقال الإسرائيليين له أثناء بحثهم عن جنود المقاومة الفلسطينية الذين ساعدتهم مع أبناء ضيعته على الإفلات من شراك العدو الصهيونى. لكن علاقته بالفلسطينيين الذين ساهم فى إنقاذهم سرعان ما تتدهور عندما تؤدى صواريخ الفلسطينيين الطائشة التى يقذفون بها المواقع الإسرائيلية دون أن تصيبها بضرر يذكر إلى أن يصب الإسرائيليين نيران مدافعهم الثقيلة على الضيعة فيدمرون بيوتها ويقتلون أهلها الأمنين . فقد أحال الإسرائيليون الضيعة القريبة من

الحدود إلى رهينة يصبون عليها جام غضبهم كلما صوب الفلسطينيون إلى مستعمراتهم صاروخاً طائشاً . ويدور نقاش حاد فى الضيعة حول هذا المأزق ، يناصر فيه «خليل» معلم مدرستها الذى لا يزال يحمل بالعزة القومية والمشروع الناصرى القديم القضية الفلسطينية ، ويؤازره فى ذلك أبو عيسى الذى لا يزال يحمل بمستقبل ينتصر فيه العرب على عدوهم الصهيونى . لكن الفرق بين حماسة خليل الشعارى وواقعية أبو عيسى العملية يتجسد بوضوح فى هذا النقاش . لأن أبا عيسى يعتقد أن الضرر الذى يصيق بالضيعة من جراء هذه الصواريخ غير المؤثرة أكثر من ذلك الذى ينال من العدو نفسه . لكن صوت فيميل لإدريس سرعان ما يقتحم الجدل بخطابيه اليسارية وشعاراته المضجرة . ويستمر الجدل بين مختلف الفرقاء حتى تتكشف من خسائه كل تناقضات الحياة الاجتماعية فى الضيعة . ولا يفوت العرض أن يكسر حدة هذا الجدل بنوعين من الترويح ، يكشف أولهما الذى يتعلق بمغامرة «غزالة الجنسية» ، ومغامرة

مجاورة في أعمال المقاومة البطولية ضد الاجتياح الصهيوني . فالذين يحبون أرضهم ويلاذهم يموتون في سبيلها لا يحتاجون للأحزاب أو الأيديولوجيات .

ونعرف كذلك كيف توحدت القرية أثناء الاحتلال الصهيوني ، وتكشف أناسها البسطاء عن أبطال حقيقيين قادرين على الدفاع عن أرضهم ومقاومة العدو الصهيوني . وكيف انتهى القتال بين الفرقاء من الليليشيات المتصارعة ، توجد الجميع في دهر خطر العدو الصهيوني ، وساعدهم في ذلك كل أبناء القرية صغیرها قبل كبيرها . وكيف تسترت القرية بكاملها على أحد أبنائها الذين يبحث عنهم العدو ، وكان واقفا مع أهل القرية أمام المسكر الصهاينة ، وهم يسألون كل شخص عما إذا كان هو ، ولكن لم يتطوع شخص واحد ، فظلا كان أو امرأة أو رجلا ، ليدلهم عليه وهو واقف أمامهم . وكيف استطاع المواطن العادي حسن بلال القتال بضراوة ، ومراوغة العدو والإنفات منه بعدما قبضوا أكثر من مرة عليه وعذبوه . وتروي لنا المسرحية كيف أقلت منهم ، لا خلسة ، وإنما أمام

في سلوك ابنها الذي انخرط في إحدى الميليشيات الحزبية ، بصورة يتوازى فيها فعل نشر الغسيل العملي بفعل نشر غسيل الليليشيات الاستعاري ببراعة درامية تملأ المسرح بالحركة والإعاش . كما نتعرف على «أم موسى» التي ترفض المناحة على ابنها الذي قتل في بيروت ، لأنها ترك أن الموت نتيجة صراع الليليشيات أبعد ما يكون عن الشهادة من أجل الوطن ، تستعيد حدث ميلاده أثناء عملها بالحقل ، وأيام طفولته وشقاوته ، ثم ترتد من جنيد إلى الحاضر بمهارة مسرحية لا تقوى المشاهد تنقلاتها بين الأزمنة بالرغم من ثبات المشهد والممثل ، لكن وتغيير المزاج والإيقاع وحدهما . لكن زوجها ، أبا موسى ، يعنى ابنه الشهيد ويتذكر كل الذين راحوا ضحية الصرب الأفعلى من أبناء ضيفته . الحاج حسين الذي مات ضحية القصف الصهيوني، وبفن تحت الانتقاض نونما جنازة ، وكيف الفت عنه الأناشيد وتفتت ببولته في النفاق عن الضيعة وبره خطر العدو عنها ، ثم آحاله الخيال الشعبي إلى بطل أسطوري يزود عن الصمى ، ويشارك فارسا مطهما في قرية

المدرس التقدمى الذى صعد أبناء القرية حديثا عن تحرير المرأة ، لمطاردتها وتجريسها وعقابها ، عن بعض أشكال النفاق الاجتماعى فى القرية ، وعن التناقض بين أقوال أصحاب الشعارات وأفعالهم : بينما يحيل الثانى الجدل السياسى العقيم إلى رقصة شعبية تطهيرية تنداح فيها كل الآراء المتصارعة فى تساوق راقص على أنغام النكة اللبنانية التى ينتهى بها الفصل الأول من المسرحية ، فى نوع من الطقس الجماعى ، يستهدف التأكيد على أن اختلاف الآراء والاجتهادات ينطوى فى العمق منه على وحدة الهدف الوطنى ضد العدو الصهيونى .

وعندما يبدأ الفصل الثانى من المسرحية نجد أبا عيسى غاضبا من شباب القرية الذين تركوا المدرسة للانخراط فى الليليشيات الحزبية والطائفية . وهى ميلشيات سرعان ما سيطرت بعسقتها وضيق أفتها على وجه الحياة فى القرية بالرغم ردايتها وعجزها عن القيام بفعل ناجز إزاء غطرسة العدو الصهيونى . وتقدم لنا المسرحية فى هذا الفصل منظور نساء القرية للأحداث ، يعد أن استأثر الرجال بالفصل الأول ، فتتعرف على رأى أم تنتشر غسيلها ،

اعينهم وهم عاجزون عن اللحاق به ، فقد أوههم بأنه سيلهم على مخزن الذخيرة ، وطلب منهم أن يأخذوه إلى منطقة معينة في روابي القرية ، ولما وصلوا إلى هناك طالبهم بفك العصاية عن صينيه لأنها منطقة ملفومة ، وأخذ يتفاضن بين روابي أرضه كارتب يرى يعرف كل شبر فيها ، وهم أجبن من أن يتبعوه ، لأنه لإوهمهم أنه يجري في حقل للأفلام ، حتى أخفته الأرض بين شقوقها . هكذا تتكشف تفاصيل ملحمة بطولة البسطاء من ناحية ، وفراغ مزاعم المذهبيين وأدعائهم الفضالية الكاذبة من ناحية أخرى ، وبعبث الموت الناجم عن الصراع بين الأشقاء الذين راحوا ضحية الصراعات الحزبية والمذهبية في الحرب الأهلية . هنا تغلب للدموع الراوي دأبا عيسى فيجبهش بالكاء ، وهو يتذكر مناضلا عرفه وأحبه دون أن يعرف اسمه ، وذات يوم رأى صورته في الصحف وقد استشهد في معركة مع العدو الصهيوني . وهذه هي النهاية التي كان يطمناها لابنه بدلا من موته في

صراع المليشيات ، حتى خليل مات هو الآخر في صراع الأشقاء لا في الصرب مع العدو . ويتروك دأبو عيسى الجرس ، وقد اكتملت دورة العرض ، لن يجيء لبدأ به حياة جديدة ، تستلذذ فيها الضيعة طاقاتها المبددة في الصراع بين الأشقاء ، وتوجهها صوب العدو ومن أجل مستقبل أفضل .

وبهذه النهاية المتفائلة تنتهي المسرحية التي نهض بعبه تمثيل كل شخصياتها النسائية والرجالية على السواء ، الممثل القدير رفيق على أحمد ، فملا المسرح بالحياة ، وتمكن من استقطار لحظات نادرة من الفرح من قلب مأساة الضيعة الجنوبية الصغيرة التي احتوت في تضاعفها على مأساة لبنان كله ، بل وعلى مأساة الوطن العربي بمرته الذي فقد في صراعات أبنائه أكثر مما فقد في الصراع مع عدوه الرئيسي من الصهاينة . وقد استطاعت المسرحية أن تحيل هذا الواقع اللبني الجنوبي المحد إلى استعادة درامية للواقع العربي كله ،

لأنها تمكنت من التعامل مع الواقع الذي صدرت عنه بحساسية مرهفة . واستطاعت أن تستثير المشاهد للتفكير دون أن تصبح هذه الاستثارة عبئا على البنية الدرامية ، بل عاملا مشاركا في تطويرها . لأن العرض استطاع من خلال استخدامه الفني الحائز للفضاء المسرحي ، للمفردات المختلفة للغة المسرحية من حركة ، وإضاءة ، ومسابيس ، وديكور ، واللوان ، أن يحقق توازنا حساسا بين التجسيد والإيحاء ، وبين ابتعاث الذاكرة والحذر من الوقوع في عاطفية الحنين ورومانسيته الزائفة ، وبين إثارة العقل وإمتاع العاطفة . فقد أدرك العرض أن مهارة الممثل وحدها ، لا تستطيع أن تحيل تدف الذكريات إلى عمل درامي إلا إذا تضافرت معها كل مفردات اللغة المسرحية المختلفة ، وهي لغة استطاع العرض استخدامها في إثارة خيال المشاهد وفي بلورة رؤى العمل على السواء . فتمكن بذلك من تقديم عرض مسرحي متع ومثير للعقل والوجدان في وقت واحد .

لوثة جارتيا كاستنيون

معرض خاص لأغلى رسام إسباني حي :

أنطونيو لوبيث جارتيا



يُقام في متحف
الملكة صوفيا في
مدريد معرض يضم
مختارات لواحد من
الرسّاسين
(المصورين) الأحياء،
معروف بأن أسعار
لوحاته صارت
الأغلى بين أعمال
الفنانين الأحياء . إنه
الفنان أنطونيو
لوبيث . من مواليد
مدينة طومبوسو
(ثيوداث ريال) عام
١٩٣٦ حيث بدأ
الرسم تحت رعاية

عمه أنطونيو لوبيث
توريس وفي ١٩٤٩
يسافر أنطونيو لوبيث
إلى مدريد ويدرس
في معهد بسان
فرناندو للفنون
الجميلة . وهناك
تعرف على الرسامة
ماريا مورينو،
التي ستصبح زوجته
فيما بعد . وفي
١٩٥١ عرض أنطونيو
لوبيث لوحاته على
الجمهور لأول مرة .
ومنذ هذا التاريخ
حصل على كثير من

هذا الفيلم الروائي هم
أنطونيو لويث وعائلته
وأصحابه .

رغم كل هذا ما
يزال لويث متواضعاً
وكريماً يتحدث دائماً
بحرارة عن أعمال
الفنانين الآخرين ،
ويذكر دائماً أن أعماله
غير مكتملة وملبشة
بالعيوب إنه مصور
دقيق ، بطيء ، خاشع ،
جاد ، بعيد عن
مفريات العالم .
يعترف نجومه من هذه
الشعبية والشهرة التي
حازها . يقول في
مقابلة صحفية :

« لا يمكن لكم
أن تقـــدروا
مقدار ارتعاجي . إن

كل هذا يفقدني توازن حياتي
ويزعجني . إنني أخجل حين أرى
نفسى على شاشات السينما ،
فأنا خجول ولا أحب أن أكون
بطلاً فى أى شىء . ولا أفهم
الآن لماذا يقام معرض مختارات



المنح . وسافر إلى
إيطاليا واليابان
 وأمريكا . وفى
أمريكا عرض
لوحاته فى أهم
جاليرى فى العالم
حيث لا يعرض إلا
كبار الرسامين
وذلك فى «جاليرى
مالبورى» فى
نيويورك . ويصبح
أنطونيو واحداً
من أهم الرسامين
فى الحركة
التشكيلية
المعاصرة ،
ويتنافس هواة
الاقتناء للحصول
على أى من لوحاته
رغم أسعارها
الخيالية .

طوال واحد

وثلاثين عاماً لم يـم أنطونيو لويث
معرضاً مستقلاً له فى مدريد . والآن
(فى مايو ١٩٩٢) يفتتح فى مدريد ،
فى متحف الملكة صوفيا ، هذا
للمعرض الذى يضم مائة لوحة
وثمانى لوحات مختارة من أعماله

جمعت من أوروبا وأمريكا وآسيا .
وفى الوقت نفسه يعرض فى إسبانيا
فيلم «شمس السفرجل» للمخرج
الإسباني المعروف فيكتور إيريبى .
وهذا الفيلم حصل على جائزة النقاد
فى مهرجان كان الأخير . وإيطاليا

لفنان لا يزال على قيد الحياة»

وعن إحساسه وهو يرى من جديد كل هذه اللوحات وقد جمعت من شتى أنحاء العالم ، يجيب لوييت : « إن هذا أمر يسره ويزعجه في الوقت نفسه . فهو يعتبر لوحاته مثل الأبناء الذين لابد أن يستقلوا بأنفسهم ويعيشوا بعيداً عن بيت العائلة . وهو يحس بالألم عندما تفارقه واحدة من لوحاته . ولكن هذا شيء لا مفر منه ، وإن لديه نفس إحساس الأب حين يرى الابن الضال وقد عاد إلى بيت أبيه . »

تعرض أعمال لوييت في هذا المتحف المديني الكبير الذي يضم في واحدة من قاعاته لوحة بيكاسو الشهيرة الـ «جيرنيكا» . ويحس لوييت بالسعادة حين توضع أعماله إلى جانب لوحة بيكاسو في أهم متحف للتصوير المعاصر في القرن العشرين يقول أنطونيو لوييت :

إنه يرسم من خلال إحساسه ، ولهذا السبب فإن أعماله مستمدة من حياته . ولأنه عاش في مدريد فإن هذه المدينة هي المادة الخام المفضلة لديه . ويعترف باستمرار أنه لا يستطيع أن يحلم بامكان أو فضاء أو ناس لا يشكلون جزءاً من حياته . ورغم ذلك فإنه يتحدث عن شوقه إلى البحر وإلى عمل لوحة « بحرية » وهو الذي جاء من أرض كاستليا - لامتقشا في قلب أسبانيا ، وهي أرض بعيدة عن البحر وليس بها أنهار ، أرض جافة وخشنة . وهي الأرض التي أُرثت «نون كيشوت» الجنون . يقول أنطونيو إنه لا يوجد إنسان في الدنيا لا يشترق إلى معجزة البحر . ولابد أن نتذكر أن كوكبنا الذي نعيش عليه هو الكوكب الوحيد الذي يحتوي على الماء .

لا يحب أنطونيو السفر . والسفر عنده مرتبط بالعمل فقط .

وهو يحس أنه لا توجد فروق أساسية بين الأماكن . وقد وقع منذ زمن في حب مدينة مدريد ، على الرغم من كل عيوبها وتقائصها . يقول : « إن لهذه المدينة بريق خاص لا يُمكن » . ويرى الناس أنطونيو دائماً في شوارع مدريد يمارس فنه ، يرسم المحطات والناس والبيوت .

وإلى جانب صورة الفنان ، نرى في اللوحة رقم (١) التي رسمها عام ١٩٦٥ خليطاً بين الطبيعة الحية والصامتة . واللوحة رقم (٢) أعطاها اسم « التناول الأول » - أي طقس تناول القريان حين يصل الولد أو البنت إلى سن الشامنة تقريباً . والفتاة موضوع اللوحة هي ابنته ، وفي الخلفية يقف الفنان (بلا قبعة) مع المخرج السينمائي فيكتور إيريني . واللوحة (٣) رسمها فيما بين ١٩٧٤ - ١٩٨٢ بعنوان « نافذة في الأصل ».

العمارة ، والتنمية ، والأدب وأفضل شاعر إفريقي في هذا العالم

الموسم ، ولفت إليه أنظار الجهات الرسمية في المغرب ، والمنظمات الثقافية الدولية مثل اليونسكو، فنال الدعم الذي ساعده على بناء مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية، بالإضافة إلى ترميم أحد القصور الأثرية المهجورة إلى قصر للثقافة، وإنشاء المنتدى الثقافي العربي الإفريقي : «منتدى أصيلة»، وإنشاء «جامعة المعتمد بن عباد» الفصيلة، وهي مؤسسة ثقافية مفتوحة تمارس نشاطها في فصل الصيف ، حيث يحاضر فيها عدد من المثقفين المغاربة والأسبان. وقد تمثل الاعتراف الغربي بنجاح الموسم في اختيار السيد محمد بن

الثقافي عام ١٩٧٨، وقررت إقامة هذا المهرجان الثقافي بجهوبها الذاتية ، وبمشاركة أبناء المدينة الذين كان المدعوون العرب والأجانب يتركون ضيوفاً عليهم. وقد كان المقصود من إقامة هذا الموسم الثقافي السنوي تحقيق التبادل بين مثقفي المغرب والمشرق العربيين، وثقافات البحر المتوسط عامة، وقد اتسعت رقعة التبادل في السنوات الأخيرة، فأصبح يشارك في المهرجان مثقفون وفنانون من أفريقيا وأمريكا والشرق الأقصى. وبفضل الإعداد المنظم والبرنامج المتنوع والاختيار الدقيق للمشاركين، والطابع الديمقراطي المفتوح ، نجح

كان موسم أصيلة هذا العام هو الموسم السادس عشر. وكان برنامجه الحافل وتنظيمه الدقيق وتأثيره الواضح في حياة المدينة المغربية الصغيرة التي يقام فيها دليلاً على ما حققه من نجاح مطرد حول المشروع الثقافي الذي بدأ متواضعاً إلى مؤسسة قوية مرموقة في الوطن العربي ، وفي الدوائر المهتمة بثقافة العالم الثالث ، وبالتبادل الثقافي بين البشر.

وقد بدأ هذا الموسم الثقافي عندما تأسست في مدينة أصيلة الواقعة على شاطئ المحيط الأطلسي بجمعية المحيط

عيسى وزيراً للثقافة في الحكومة المغربية السابقة، ثم اختياره سفيراً للمغرب في واشنطن وهو المنصب الذي يشته الآن.

وفي هذا الموسم الأخير الذي بدأ في أواخر يولية ، وانتهى في أواخر أغسطس كما يحدث كل عام، أقيمت ثلاث ندوات كبرى ، خصصت الأولى للعمارة الشعبية في البلاد التي امتزجت فيها العناصر العربية الإسلامية بالعناصر الأيبيرية ، وهي بلاد المغرب العربي ، وأسبانيا والبرتغال ، وأمريكا اللاتينية. وقد بحث المشاركون في أوجه التشابه والتنوع، وفي تأثير معايير الشكل والتصميم الإسلامية في العمارة الشعبية، ودر التراث المعماري كنظام مشترك في إنعاش التبادل الثقافي والفني، بالإضافة إلى الإسكان الشعبي والتخطيط المدني المعاصر بين المحافظة على الهوية والتغيير. وقد شارك في هذه الندوة معماريون من المغرب، والعراق، والولايات المتحدة، وأسبانيا، وإيطاليا، وبعض دول أمريكا اللاتينية. ولم يشارك فيها المصريون رغم أهمية الموضوع بالنسبة لهم والخبرة الضخمة التي تركها لهم

للمعماري المصري الشهير حسن فتحي في موضوع العمارة الشعبية أو عمارة الفقراء بحسب تعبيره.

وكان موضوع الندوة الثانية هو «دور المؤسسات المالية في التنمية» حيث اختار المشاركون أن يبحثوا دور هذه المؤسسات في تنمية الأقطار العربية، فتحذثوا عن هيكله الاقتصادي العربي، وعن انعكاس النظام المصرفي العربي على حركة الاستثمارات في البلاد العربية، وعن دور المؤسسات العربية في الأسواق المالية العالمية، وعن الصناديق العربية ومشاريع التنمية. وقد شارك في هذه الندوة أكثر من خمسة وعشرين اقتصادياً عربياً واجتنباً كان بينهم من المصريين: محمود عبدالعزيز رئيس اتحاد البنوك العربية، وحازم الجبلاوي أستاذ الاقتصاد والمالية في جامعة القاهرة، وأسامة سرايا مدير «الأهرام الاقتصادي».

ثم عقدت في النهاية الندوة الأدبية ، وكان موضوعها «الكتاب العربي بين نشوئته الذاتية والعالم من حوله» ، فنلقت

الأسباب التي حالت بين الأدب العربي والعالمية، ومشاكل الإبداع الأدبي وسبل نقل الكتابة الإبداعية العربية إلى القراء الأجانب. وقد شارك في هذه الندوة عدد من كبار الكتاب والشعراء العرب منهم لطفي الخولي الذي أدار الندوة، والشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، والكتاب السوداني الطيب صالح، والكتاب الفلسطيني إميل حبيبي، والكتاب المغاربة محمد زنجير، وبشير القمري، ومبارك ربيع، ومن المملكة العربية السعودية : تركي الحميد، ومنصور الحازمي، وسعيد السريحي، ومن ليبيا : أحمد إبراهيم الفقيه، ومن تونس : المنصف الوهابي، ومن الجزائر : واسيني الأعرج، ومن لبنان : أحمد بياضون.

وأضافة إلى هذه الندوات حفل برنامج الموسم في هذا العام بالأمسيات الشعرية والموسيقية والغنائية، وبمعارض الرسم، والتلوين ، والنحت ، والسيراميك،

كما احتفل ضمن البرنامج بمنح جائزة الشعر الإفريقي للشاعر مازيني كونيبي. وقد أسس هذه

المهارات الكتابية

وهؤلاء، وصار من القول المعاد ، والنصح الشبيه بزواج الوعاظ ، أن يقول مصررو أبواب البريد ، والأصدقاء ، والقراء الاعزاء ، والمواهب الواعدة : عملك مليء بالأخطاء الإملائية واللغوية ، ويتكرر ذلك في كل عدد ، ومن يُقال لهم معذرون ، ومن يراجعون لهم مقهورين . والحال الأمثل في رأيي ، هو أن نعوض هذا النقص ، في حياة الألاف من الشعراء والقصاصين ، وأن ندأوي جرائم التقصير والتكاسل التي قام بها هؤلاء الألاف . في حق أنفسهم ، وجرائم التعليم القاصر للغة في المدارس التي تعلم فيها هؤلاء الألاف . وما نفعه هنا ، وفي هذا الباب ، من أبواب «إبداع» أنفع وأجدي للقارئ والمكتاتبي على السواء ، ممن تقاسم بهم الجهد ،

القراءة لا معنى هنا مجلة إبداع ؛ ولأن يكتبون مجلة إبداع .

فن الكتابة هو الذي يعنى «إبداع» أولاً ، خاصة ممن يكتبون الإبداع شعراً أو قصة ، أما من يكتبون للمجلة مقالات في أى صورة من صور فنون المقال وتجليته ، فهم ، كما لاحظ التحرير ، أكثر خبرة بفنون الكتابة ، ممن يكتبون الشعر والقص ، بل وأكثر معرفة نسبياً بعلامات الترقيم .

إلى «إبداع» تصل أسبوعياً العشرات من القصائد والقصاص ، ممن يحلمون بأن يكونوا أدباء من المبدعين ، الموهوبين ، من القليلي الخبرة ، بمهارات الكتابة العربية . وقد بات من المستم لتحرير أى مجلة أدبية ، مراجعة التحرير لإبداع هؤلاء

للكتابة مهاراتها الخاصة بها ، في كتابة الهزجة ، وفي كتابة الألف ، وفي كتابة التاء . فالحزمة قد تكون همزة قطع ، وهمزة وصل ، وقد تكتب فوق ألفها أو أسفلها ، وقد تكتب مفردة أو ممدودة ، وقد تكتب على نبرة (باء غير منقوطة) أو واو . والتاء قد تكتب مربوطة مفردة ومتصلة ، وقد تكتب مفتوحة (مثل الطبق) متصلة ومفردة . والألف قد ترسم ياء ، وقد ترسم ألفا . وكذلك فللقراءة العربية أيضاً مهاراتها ، وتتمثل في مخارج الحروف ، ودرجات انفتاحها استعلاء أو استغفاء ، وترقيقاً أو تقخيماً ، وصفقات هذه الحروف ، ويدون معرفة هذا كله ، ولومعرفة عامة ، لا يكون ثمة مدخل لقراءة صحيحة للنثر ، أو أداء سليم للشعر . وفي

وممن تخلى عنهم معلمو الامة .
فنخصص بين حين وآخر صفحات
باب «اصدقاء إبداع» لدرس
متواضع من دروس «المهارات
الكتابية» وفي هذا العدد ستقدم
«إبداع» درسها الأول عن كتابة
«همزة القطع» على مستويين :
المستوى الصوتي لكتابة الهمزة ،
والمستوى الخطي لهذا الحرف ، في
رسومه وأوضاعه المتفق عليها بين
علماء اللغة عبر العصور ، وفي
رسوم وأوضاع لم تكن قط من
أفاعيل الخطاطين ، وفي تهمة قال
بها الدكتور «محمد كامل حسين»
في كتابة القيم : «اللغة العربية
المعاصرة» والذي طبع أكثر من مرة
بدار المعارف ، وفي تهمة الخطاطون
منها براه .

وننشر «إبداع» هنا ، في هذا
الباب ، نص قرار مجمع اللغة
العربية رقم ١٤ ، الخاص بكتابة
«همزة القطع» .

كتابيا :

أقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة
في دورته السادسة والعشرين كتابة
الهمزة بالصورة التالية :

أولاً - الهمزة في أول الكلمة :

١- ترسم الهمزة في أول الكلمة
الفا ، توضع ، فوقها (القطعة
علامة الهمز) إذا كانت
مفتوحة أو مضمومة.
وتوضع تحتها القطعة إذا
كانت مكسورة ، مثل : «إن
أكرمته فسوف أكرمه إكراماً» .

٢- تُرسم الهمزة الفا إذا دخل
على الكلمة حرف نحو : فإن ،
ويان ، ولان ، ولالا ، وإذا .

ثانياً - الهمزة في وسط الكلمة :

١- إذا كانت ساكنة رسمت على
حرف مجانس لحركة
ما قبلها ، مثل : قَاس ، يَسَّر ،
سَوَّل .

٢- إذا كانت مكسورة رسمت
على ياء ، مثل : رَبَّى ، يَشَى ،
مَيَّن .

٣- إذا كانت مضمومة رسمت
على واو ، مثل : قَرَّوَا ،
شَوَّوْن.. إلا إذا سبقتها كسرة
(قصيرة أو طويلة) فترسم على

ياء ، مثل : يَمْتَنِّتُونُكَ ،
يَسْتَهْزِئُونَ ، يَرِيئُونَ ، مَيَّنَ .

٤- إذا كانت مفتوحة ، رُسِمت
على حرف من جنس حركة
ما قبلها ، فإن كان ما قبلها
ساكناً ، غير حرف مد ،
رسمت على الف ، مثل :
يَسَلُّ ، يَيْسُ جَيْةً ، مَيْةً .. وإن
كان هذا الساكن حرف مد ،
رسمت مفردة ، مثل : تسال ،
وتقال ، لن يسره .. إن
وضره .. إلا إذا وصل
ما قبلها بما بعدها ، فترسم
على نبرة ، مثل : مشيئة ،
خطيئة ، بريئة ، إن مجيئك .

٥- تعتبر الهمزة متوسطة ، إذا
لحق بالكلمة ما يتصل بها
رسماً ، كالضماير ، وعلامات
الجمع والتثنية ، مثل :
جَزَائِن ، جَزَائِهِ ، يَسْتَهْزِئُونَ ،
شَيْئُهُ .

ثالثاً - الهمزة في آخر الكلمة :

١- إذا سبقت بحركة رسمت
على حرف مجانس لحركة

ماقبلها ، مثل : يجزئ ، يبدأ ، يستهزئ .

٢- إذا سبقت بحرف ساكن رسمت مفردة ، مثل : جزء ، هدوء ، جزاء ، شيء .

٣- إذا سبقت بحرف ساكن وكانت منونة ، في حالة النصب ، رسمت على نبرة بين ألف التنوين والحرف السابق لها ، إذا كانا يوصلان ، نحو : بطناً ، شيئاً . فإذا كان ما قبلها حرفاً لا يوصل بما بعده ، رسمت الهمزة مفردة ، مثل : يذم .

رابعاً - ضوابط أخرى في كتابة الهمزة :

١- تكتب الهمزة في أول الكلمة بالفتح مطلقاً . أما في الوسط فإنه ينظر إلى حركتها ، وحركة ما قبلها ، وتكتب على ما يوافق أولى الحركتين من الحروف .

(١) فتكتب الهمزة على ياء في مثل : المستهزئين ، المنشئين ، تطمئن ، أثبتة ،

فئة ، جئنا .. لأن الكسرة أولى من كل الحركات ، ومن السكون .

(ب) وتكتب على واو في مثل : يؤذي ، سؤل ، أولياؤهم .. لأن الضمة أولى من الفتحة ومن السكون .

(ج) وتكتب على ألف في مثل : سأل ، يسأل ، كأس ، لأن الفتحة أولى من السكون .

٢- تكتب الهمزة في آخر الكلمة بحسب ما قبلها :

(١) فإن كان ما قبلها مكسوراً كتبت على ياء مثل : برئ ، قارئ .

(ب) وإن كان مضموماً كتبت على واو ، مثل : جزئ ، تكافؤ .

(ج) وإن كان مفتوحاً كتبت على ألف مثل : بدأ ، ملجأ .

(د) وإن كان ما قبلها ساكناً كتبت مفردة ، مثل : شيء ، جزء ، ضوؤه ، بطيء ، مضى .

ملحوظة : إذا ترتب على كتابة الهمزة على الف ، أو واو ، توالى الأمثال في الخط كتبت الهمزة على السطر ، مثل : يتسائلون ، روى ، إلا إذا كان ما قبلها من الحروف ، مما : يوصل بما بعده ، فإنها كتبت على نبرة ، مثل : بطنها ، شئون ، مسئّل .

استثناءات من القاعدة :

١- إذا اجتمعت الهمزة وألف المد في أول الكلمة ، أو في وسطها ، اكتفى بعلامة المدة فوق الألف ، مثل : آدم ، أكل ، آخر ، الآن ، مرآة ، قرآن .

٢- تعد الفتحة بعد الواو الساكنة في وسط الكلمة بمنزلة السكون ، ولذلك تكتب الهمزة مفردة ، في مثل : مروية ، شئونة ، لن يسوك ، إن ضموا .

كما تعد ياء المدة قبل الهمزة المتوسطة بمنزلة الكسرة ، ولذلك تكتب الهمزة على نبرة ، في مثل : خطيئة ، مشيئة ، بريئة .



المجلة



العدد الحادى عشر • نوفمبر ١٩٩٣



تجديد ذكرى طه حسين

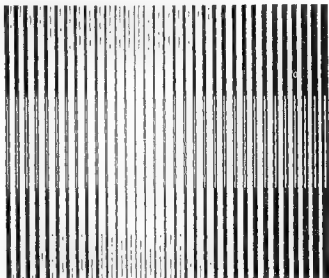
محمود أمين العالم - لطفى عبد البديع - مصطفى ناصف
إدوار الخراط - حسين أحمد أمين - ماهر شفيق فريد

توفيق الحكيم و خليل مطران و
يكتبون إلى طه حسين

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفني نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكرديت ٧٥٠ نقدا - لثلاث ٨ رواتك القرية - البحرين ٧٥٠ نقدا - سوريا ٤٠ لجة -
لبنان ١٥٠٠ لجة - الأردن ٧٥٠ دينار - السعودية ٨ رواتك - السودان ٣٣٥
لجدا - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - الكويت ٣٠ درهما - اليمن ٣٠
ريالا - ليبيا ١٠ دينار - الإمارات ٨ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والغزة ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ نقدا - نهر بيرة ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدا) ١٢ جيبها مصريا شاملا البريد
وترسل الاشتراكات بهيئة حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدا) ١٤ دولارا للأفراد ٧٨.٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الشافي ثروت - الدور الخامس - ص
ب ٦٢٦ - تليفون ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

الشن : جني واحد

المجلة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلقى بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الحادية عشرة • نوفمبر ١٩٩٣ م • جمادى الأولى ١٤١٤ هـ

هذا العدد

حد المومس أسامة خليل ١٣١

■ الفن التشكيلي :

رافع الناصري يتحدث عن تجربته

■ المقابلات :

ولقة عند مسار الإبداع الموسيقي المصري.....

سمحة الخولي ١٣٧

خطوة بين الفارس والكوميديا..... هناء عبد الفتاح ١٤٤

مهرجان القاهرة الدولي الرابع لسينما الأطفال.....

فريال كامل ١٤٨

مبدعات بالعافية..... حازم ماش ١٥٤

مجلة «عين» للثقون البصرية..... ليلى لجاني ١٥٨

■ الرسائل :

سقوط ديكتاتورية الهوى العظيم «باريس».....

اسماعيل صبرى ١٦١

مراحل بلية الترجمات الشعرية وجدل الماضي

والحاضر «لندن» صبرى حافظ ١٦٥

هل مات مسرح شيلر فى برلين كريم الأسدي ١٦٩

■ جولة إبداع : ١٧٣

■ أصدقاء إبداع : ١٧٥

طه حسين ورأس ميدوزا • أحمد عبد الطي حجازى ٤

ما العلمانية مراد وهبة ٧

■ تجديد ذكرى طه حسين :

قراءة جديدة لبوناني فلا يقرأ.....محمود أمين العالم ١٤

دلو من السماء لطفي عبد البديع ٤١

طه حسين وتطور اللغة مصطفى ناصف ٤٨

«طه حسين» : عن الرمز والإنسان اندراو الخراط ٦٥

عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين

حسين أحمد أمين ٧٨

طه حسين فى الإنجليزية ماهر شفيق فريد ٨٤

خمس رسائل إلى طه حسين نبيل فرج ٩٥

■ الشعر :

أربع قصص قصيرة..... يوسف الصايغ ١٠٦

صباح الحنين الثامن عشر..... كمال عبد الحميد ١١٩

القصص وليد منير ١٢٨

فى الثانية صباحاً..... شعبان يوسف ١٣٣

مدى..... جمال القصاص ١٣٥

■ القصص :

هل سبق لك أن «داشوا مارينى» : ت. أحمد عرشاين ١١٣

لياليات..... محسن خضر ١٦١



طه حسين ورأس ميدوزا!

لماذا كان طه حسين منذ ظهر إلى الوجود هدفاً لكل هذه الآفات التي تكالبت عليه، وما زالت تتكالب عليه حتى الآن؟ أنة التخلف التي أفقدته بصره وهو طفل، وأفة التحجر التي واجهته في الأزهر وطارده في الجامعة وهو طالب، وأفة الاستبداد التي فصلته من عمله وهو أستاذ، ثم هذه الآفة الأخيرة التي اجتمعت فيها كل الآفات، فأصبحت ردة ظلامية أو هجمة بربرية، انتظم فيها صحفيون مرتزقة، ومداحون هجائون محترفون متجولون، وعصابات مسلحة، وأحزاب غوغائية، ونظم سياسية بائدة تعتبر طه حسين عدوها المطلق، وتجرد عليه حملاتها بين وقت وآخر، وتطلبه جسماً واسماً، في الحياة والموت، وفي الأرض والسماء، تريد أن تمحوه محواً، حتى في صفحات الكتب وفي خلايا الذاكرة وخطرات العقول.

الجواب إن طه حسين هو بالفعل عدو هذه الآفات كلها، عدوها المطلق الذي لم يخفف الموت من عدائه لها بل زاده وأججه وزكاه.

والفكر قد يلجأ في الحياة إلى المجاملة، وقد يلجأ خصومه إلى المداواة ، فإذا رجل لم يبق منه إلا جوهره . والجوهر الباطن من طه حسين هو هذه القامة العالية، وهذا الجبين المشرق الصلب، وهذا العقل الفذ الشجاع، وهذه الابتسامة التي تصطرع فيها العذوبة والسخرية .. هذا الكيان العملاق الذي يسد الطريق على قطعان الليل الهاربة

إنه برسيوس الذي أرسلته الآلهة ليقطع رأس ميدوزا، فانطلق وقد زوبته أثينا بحكمتها الإلهية، وتمكن من الرأس البشع الشرير الذي كانت خصلاته شعره الكثيف المنفوش أفاعي سامة تتلوى فاحة

جائعة، فقطعه وقدمه للآلهة التي وضعت صورته على درقتها رمزاً لانتصار الحكمة على الشر والبشاعة.

وهكذا فعل طه حسين، فهو رمز بطولي للثقافة المصرية. لأنه الرجل الذي تصدى للشر كله، ونذر حياته لاستئصال جذور الخرافة .

كان يعلم أن التخلف والجهل والتعصب والاستبداد رؤوس ثابتة بين كتفي شيطان واحد، وأنه إذا قطع رأساً سينبت مكانه غيره، لأن الأصل قائم، والجذور ممتدة، وأنه لن ينتصر على آفة واحدة من هذه الآفات إلا إذا أهوى عليها جميعاً بضربة تطيح بالرأس كله.

وأصل الشر هو الجهل الذي يتسلط على العقول فيطمسها، وعلى الأبدان فيمسخها ويسحقها، وعلى الأمة فيستعبدتها ويحولها إلى قطعان من المعنبيين في الأرض.

وللجهل سدة من العقول المنحطة، والأيواح الخائرة، والنفوس المريضة التي تصدت لطفه حسين، كما تصدى لها هو مستعيناً بالعلم وحده، وهو أصل الخير كما أن الجهل هو أصل والاستبداد.

وليس العلم أن يستظهر المرء ما في كتاب أو كتب، أو أن يتمكن من حل مسألة، أو تطبيق قاعدة، أو نسبة أثر حديث إلى أصل قديم. لا العلم هو الخروج عن تقليد أي عقل، والرجوع إلى العقل ذاته. لا لتكتفى بمعرفة الصواب النظري، بل لنعرف إلى أي جانب نقف، ولأي رأي ننحاز، ولنتعلم أن السؤال الذي نطرحه على النصوص هو ذاته السؤال الذي يجب أن نطرحه على الأفعال والنظم والوسائل والغايات.

هكذا نُحِلُّ العقل المسائل محل الإجابات الجاهزة، ونخرج من العلم المحدود إلى الحكمة بمعناها الشامل، ومن الكلام إلى الفعل، ومن الوعظ المناقذ إلى ضرب المثل بالسلوك الحي، فلا نطبق أجسادنا المستعبدة وقد صارت لنا عقول حرة، ونكره القبح والتفاهة كما نرفض الظلم والخطأ. وهكذا نكون جديرين بتجسيد الحضارة وتقديس الإنسان.

هذه هي سيرة طه حسين . سيرة رائدة في معركة لم تنته حتى الآن. بل لقد اشدت أوارها بعد أن رحل بجسده، وأصبح عقلاً خالصاً، فإما أن يحقق انتصاره النهائي على البرابرة، وأما أن ينتصر عليه البرابرة، فنعود إلى عصور الظلام من جديد.

ونحن في هذا العدد لا نؤرخ لطفه حسين، بل نقف معه في سيرته الجديدة ونرفع أعلامه، ونقول كما كان يقول.

ولكى نكون مع طه حسين، أو بالأحرى لكى يكون معنا، فالمعركة هي الآن معركتنا، علينا أن نبدأ سيرتنا الجديدة مع تراثه، فنقرأه قراءة صحيحة نتنبه فيها إلى ما غفلنا عنه من قبل، ونصحح ما أخطأنا فى فهمه، وتسرعنا فى الحكم عليه.

لقد قيل كلام كثير سهل حول تراجع طه حسين عن بعض آرائه، أو حول انبهاره بالغرب، أو حول رفضه لرابطة العربية. وهناك من ظنوا أنهم تجاوزوا طه حسين لأنهم أصبحوا يلهجون بهذا القول أو سواء، ويربطون بهذا الاسم أو غيره من الأسماء والأقوال التى ظهرت بعد طه حسين. وهناك غباء كثير، وتهافت كثير، وصغار كثير، تتيح كلها لهذه الظنون أن تفرخ، ولهذه الأكاذيب أن تتبدى فى مسوح الحقيقة.

ونحن لا نقس طه حسين، ولا نجعله فوق النقد. لكننا نقشك جداً، ومن حقنا نسخر أيضاً، من أى نقد لا نلق فى علم صاحبه، أو فى خلقه، خاصة وقد ظهر لنا أن كثيراً ممن نقده، إما أنهم مخدوعون فى أنفسهم بما حصلوا عليه من قشور، أو أنهم مرتزقة ماجورون، وهم فى الوقت ذاته ادعياء.

والتمييز ضرورى بين الخطأ الجوهرى الذى يفسد السيرة كلها، والخطأ الجزئى الذى يجب أن نتبين مكانه فى السياق، لنذكر طبيعته، ونمتحن أثره، ونعرف إن كان ارتداداً ونكوصاً، أو أنه طرف فى جدل يتقدم إلى الأمام، ويتطور باستمرار، ويحافظ على منطلقاته الأساسية.

وسيمرّ قراء «إيداع» أن محورنا كله يدور حول هذا السؤال.

ونحن لا ندعى أننا قدمنا جواباً قاطعاً، أو حتى أخطأنا بالسؤال من مختلف جوانبه. لا، وإنما حسبنا أننا نظرحه ونثيره، وننقله من الأوساط الأكاديمية إلى الحركة الثقافية الحية، وندعو المثقفين والقراء جميعاً إلى تجديد معرفتهم بطه حسين. وإلا فنحن لا نستطيع أن ننسب للثقافة العربية الحديثة، ولن نستطيع أن نكسب معركتنا مع البرابرة الجدد دون أن نعرف طه حسين معرفة صحيحة، ترد إلينا تلك الروح التى انبثقت فيه فجعلته عدواً للانحطاط.

والمقام لا يتسع للوقوف عند كل مساهمة على حدة. لكنى لا أختتم هذه الافتتاحية قبل أن أحيى ضيفاً عزيزاً علينا هو الفنان الكبير صبرى راغب الذى تتصدر لوحته التى رسمها لطله حسين، هذا العدد. لقد رسم روحه فى وجهه. ماله بالتحفّ، والشجاعة، والنبل، والكبرياء، وجسد فيه معنى النور، واستشعر حركة عقله وهو يهوى بسيفه على رأس ميدوزا.

هكذا ينبغي أن تهض ثقافتنا من كبوتها. وهكذا يجتمع الكتاب والشعراء والفنانون ليقفوا تحت راية طه حسين؟



ما العلمانية

وهذه الازدواجية فى اللغة اللاتينية ، قد افضت إلى مشكلة لاهوتية ، وهى الخلاف الصاد بين الرؤية المكانية للوجود عند اليونان، والرؤية الزمانية عند العبرانيين، فالعالم، عند اليونان، موجود فى مكان، والأحداث تمر فى داخل العالم، ولكن لاشئ يحدث « للعالم » . ومن ثم فليس لديهم تاريخ للعالم. أما عند العبرانيين فالعالم، فى جوهره، تاريخ، أى أن العالم «مترمز».

هذا التناقض بين اليونانيين والعبرانيين، فى مفهوم العالم، قد تم رفعه فى العصر الوسيط، وذلك بتقديم العالم المكانى أو الدينى، على العالم التاريخى أو «العلمانى». وأصبح لفظ «علمانى» محصوراً فى معنى ضيق : إذ أطلق على الكاهن « الدينى » الذى يتحمل مسئولية إدارة إبارشية، فيقال، فى هذه الحالة ، إن الكاهن قد « تعلمن » secularized . ثم اتسع استخدام اللفظ عندما استقل الأمبراطور عن بابا روما،

أصل العلمانية واحد فى اللغة العربية كما فى اللغة الأجنبية . فى اللغة العربية لفظ «علمانية» مشتق من «عَلِمَ» أى العالم . وفى اللغة الأجنبية مشتق من اللفظ اللاتينى Saeculum أى «العالم» . ولكن ثمة لفظاً آخر لاتينى يعنى العالم هو mundus والفارق بين اللفظين اللاتينيين أن لفظ Saeculum ينطوى على الزمان ، أما لفظ mundus فينطوى على المكان ، وهو لهذا يعنى باللاتينية أيضاً لفظ cosmos أى الكون أو الجمال والنظام .

لفظ Saeculum يعنى إذن أن العالم مترمز بالزمان ، أى أن له تاريخاً . أما لفظ mundus فهو يعنى أن التغير حادث فى العالم ، وليس حادثاً لـ «العالم» ، وبالتالي ، فالعالم ثابت وليس له تاريخ . وبهذا المعنى فإن لفظ Saeculum ترجمة للفظ اليونانى aeon ومعناه العصر أو الفترة الزمنية .

«الإصلاح الديني». والإصلاح الديني يعنى «الفحص الحر للإنجيل»، أى «تأويل» النص الديني من غير معونة من سلطة دينية. ولوثر هو رائد هذا الإصلاح. يقول «يرغب الرومانيون أن يكونوا هم وخدمهم المتحكمين فى الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئاً من الإنجيل فى حياتهم العاصرة وهم يفترضون أنهم وخدمهم أصحاب السلطان ويتلاعبون بأماننا بالألفاظ فى غير خجل أو وجل، وفى محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الإيمان ... وإذا كان ما يدعونه حقاً فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟... ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفسر الإنجيل خرافة مثيرة للغضب»^(١).

بل إن الفكر العلماني تجاوز الحد العلمي والديني إلى الحد السياسي بزيادة مكيافلي. وفكرته المحورية تدور على أن السياسة لا تستند إلى قيم دينية أو قيم أخلاقية مطلقة، وإنما إلى المصلحة والمنفعة.

وفى روسيا بزغت العلمانية فى نهاية القرن الخامس عشر (فى عهد إيفان الثالث)، ونضجت فى عهد بطرس الأكبر، عندما فقد الثقة فى رجال الدين المسيحي. فبعد موت البطريرك أدريان عارض بطرس الأكبر فى إجراء انتخاب لاختيار بطريرك جديد، فعين مجلساً لإدارة الكنيسة التى خضعت لسيادته. وحلت ايديولوجيا جديدة محل الايديولوجيا الكنسية تستقر الاساليب القديمة فى العادات والأفكار، والسخرية من التراث، والدفاع عن الإبداع والإصلاح الجريء، ونقد النظام الاجتماعى وتوفيق ما هو طبيعى.

Becker (ed), German Humanism and Ref-^(١)ormation (New York, Continuum, 1982, pp . 157 - 58 .

وتجسد الانفصال بين ما هو روحاني، وما هو علماني، فى مؤسسات، فانتقلت بعض المسئوليات من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية. وسمى هذا الانتقال به العلمانية.

بيد أن هذا الانتقال كان، فى جوهره، تعبيراً عن نقلة فكرية يمكن تحديدها عام ١٥٤٣، وهو العام الذى صدر فيه كتاب العالم الفلكي كوبرنيكوس وعنوانه «فى الحركات السماوية»، الذى جاءته نسخة مطبوعة منه وهو على فراش الموت. لم يعد فيه الإنسان مركز الكون، ولم يعد الكون يدور على الإنسان. فقد ورد فى هذا الكتاب، أن بقاء أكبر الأجرام ثابتاً على حين تتحرك حوله الأجرام الصغرى افضل من دوران الأجسام جميعاً حول الأرض، لأننا إذا افترضنا الأرض متحركة، وهى المكان الذى نشاهد منه الحركات السماوية حصلنا على صورة للعالم أبسط من الصورة المبنية على افتراض الأجرام السماوية هى المتحركة. وفى مارس ١٦١٦ قرر ديوان الفهرست (محكمة التفتيش) تحريم كتاب كوبرنيكوس. وفى عام ١٦٣٢ أذاع جليليو كتابه المشهور «حوار بندور على أهم نظريتين فى العالم» يدهش فيه نظرية بطليموس، ويدعو إلى نظرية كوبرنيكوس، فصور الكتاب، واستدعى جليليو إلى روما للمثول أمام ديوان التفتيش لحماسته فأنكر وأقسم وهو راكع على ركبتيه، ثم وقع بإمضائه على صيغة الإنكار والقسم. ويروى أنه بعد التوقيع ضرب الأرض برجله وقال «ومع ذلك فهى تدور».

بيد أن الفكر العلماني لم يوقف عند حد الثورة العلمية، بل تجاوزها إلى الثورة الدينية التى سميت بـ

وقد انعكس تأثير العلمانية على اللاهوت المسيحي، فإذا بالواخر الخمسينيات من القرن العشرين تفرّج فيه العلمانية حركة لاهوتية جديدة سميت بـ « اللاهوت العلماني » ومن روادها **توماس التيرنر**، و**وليم هاملتون** و**جبريل فاهانيان** ، وبرزو هذا اللاهوت العلماني مربوط إلى الثورة العلمية والتكنولوجية، وإلى أنها ترفض تقبل أى عناصر خفية فى الوجود الإنسانى على النحو الذى تقبله المسيحية التقليدية .

وقد واكب بزوغ اللاهوت العلماني رفض الفصل بين ما هو مقدس وما هو علماني، أو بالألق تكييف المقدس للعلماني بدعى أن فعل الله محايث وباطن فى المجال الاقتصادى، كما هو محايث وباطن فى المجال الكنسى .

وفى النصف الأول من القرن العشرين نشأت المدرسة الفرنسية فى علم الاجتماع بريادة **إميل دوركايم** الذى ركز فى أبحاثه على المقدس فى مواجهة العلماني؛ إذا ارتأى أن جميع المعتقدات الدينية المعروفة تقترض تقسيم العالم إلى مجال مقدس ومجال علماني . ويرى **دوركايم** أن ليس ثمة كيان أو موضوع أو حادث هو مقدس، ذلك أن المقدس إن هو إلا تعبيرات أخلاقية ورمزية، وإن هو إلا إسقاط لجماعة اجتماعية . ومعنى ذلك أن العمليات الاجتماعية تولد المقدس وتصوره . ومن ثم فإن تحريف **دوركايم** للمقدس يشير إلى أسلوب التفكير فى العلم وفى المؤسسات الاجتماعية .

بيد أن هذا التعريف، هو على الضمد من رؤية **ماكس فيبر** إلى المقدس، من حيث هو متجسد فى المؤسسات الدينية وإلى ضرورة فحصه فى علاقته

وإثر بزوغ هذه الثقافة العلمانية تازم الوعي الكنسى، وكان الخروج من الأزمة هو الكشف عن طريق جديد للنشاط الكنسى، سمي بـ « العلمانية » فى إطار الوعي الكنسى، ويمقتضاه اغتريب الكنيسة عن الدولة، وانحصر مجال الكنيسة فى مجال الحياة الجوانية للفرد .

وفى إطار هذا الوعي الجديد أسس **سكافارودنا** فلسفة مسيحية علمانية : كان عضواً فى الكنيسة ولكنه كان حراً فى تفكيره . رفض التفسير الحرفي للإنجيل، وانحاز للتأويل الرمزي فأنتهى إلى وحدة الوجود . ومن وحدة الوجود انتهى إلى إنكار الثنائيات المتضادة (الخير والشر ، الحياة والموت ..) فهذه الثنائيات قائمة فى مجال التجربة، ولكنها لا تنطوى على أى معنى ميتافيزيقي بمعنى أن هذه المتناقضات التجريبية تتلاشى فى المجال الصوفي .

بيد أن الثقافة العلمانية خارج الكنيسة، كانت أقوى وأشدد، ومن روادها . **فانتشيف** . نقطة البداية عنده، علمنة الحياة، أى تحريرها من السلطة الكنسية، ومعارضة الله بالكنيسة، وذلك أن الكنيسة تحرم الإنسان مما يحلله القانون الإلهي . ولهذا يرى **فانتشيف** ضرورة إزعاج الكنيسة للدولة، وعندئذ يمكن تحقيق استقلال الحياة « العلمانية » التى تستند إلى « القانون الطبيعى » (٢)

Zenkovsky, A History of Russian Philosophy (٢)
phy (London, Routledge and Kegan Paul,
transl. George Kline, 1963, pp. 70-99.

التكنولوجيا ليس كافياً لرفع التخلف عن الثقافة؛ إذ لابد للثقافة من أن تكون علمية . ولهذا فلا أحد يحكم بالحق الإلهي في المجتمع العلماني . أما في المجتمع المحكوم مباشرة برموز دينية فإن التغيير الاجتماعي والسياسي أمر محال، وبالتالي فإن هذا التغيير يستلزم نفى القداسة عن السياسة . وعدم نفى هذه القداسة يقضي إلى حدوث توتر بين الدين والنظام الاجتماعي .

يبقى النظر في العلمانية لدى العالم الثالث . وخير محلل لها هو عالم الاجتماع الأمريكي بيتر برجر . وفي رأيه أن الدولة الصناعية الحديثة قد أحدثت تغيرات دينية في المجتمعات غير الغربية وأنها قد أسهمت في نشر العلمانية . أما عالم الاجتماع الإنجليزي بريان ولسن فيرى أن انهيار السلطة التقليدية والمعتقدات الدينية مردود إلى الهيمنة الاستعمارية و « الاستغراب » .

بيد أن هذا الافتراق بين برجر وولسن ينطوي على اتفاق يدور على أن العلمانية في مجتمعات العالم الثالث مستوردة نتيجة لاتجاه هذه المجتمعات إلى التصنيع، وإلى التحديث المواكب للتصنيع . ويمكن رصد ثلاث سمات للتحديث

(١) نفى القداسة أي استبعادها من تصديق العالم الاجتماعي

(٢) انفصال المؤسسات الدينية عن المؤسسات العلمانية.

(٣) تحول المعرفة الدينية إلى المجال العلماني .

وتأسيساً على هذه السمات، يعيد الأفراد النظر في المعتقدات الدينية بحيث تواكب متطلبات التحديث. وحيث أن أديان القبائل في أفريقيا وآسيا لا تقر هذا الفصل بين ما هو مقدس، وما هو علماني، فقد أفضى ذلك إلى

بالمؤسسات الاجتماعية الأخرى . ومن هذه الوجهة فإن التعارض بين المقدس والعلماني من حيث مصدر التغيير الاجتماعي، قد أصبح من أدوات تحليل الأديان التاريخية والمعاصرة . وهذا التناول من قبل ماكس فيبر هو الذي أفضى إلى الجدل الحاد الذي نشأ بين علماء الاجتماع المغربيين واللاهوت في الستينيات من هذا القرن .

نفى عام ١٩٦٥ صدر كتاب لهارثي كوكس عنوانه « المدينة العلمانية » دار عليه جدل حاد وقد صدر هذا الجدل في كتاب بعنوان « جدل حول المدينة العلمانية » (١٩٦٦) . والعلمانية، عند كوكس، تعني انتقال المسؤولية من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية . ثم هي عملية تاريخية يتحرر فيها المجتمع من القبضة الدينية والرؤية الميتافيزيقية . وتأسيساً على ذلك يميز كوكس بين الإنسان العلماني والإنسان ما قبل العلماني .

الإنسان ما قبل العلماني يحيا في عالم من الأرواح الخيرة والشريرة . والواقع عنده، مشحون بقوة سحرية إما نافعة وإما ضارة . والسحر، هنا، رؤية كونية . فالأديان السومرية والمصرية والبابلية ليست إلا شكلاً من أشكال السحر، التي توحد بين الإنسان والكون . فالتاريخ محكوم بالكمولوجيا (علم الكون) ، والمجتمع بالطبيعة، والآلهة والبشر أجزاء من الطبيعة .

أما الإنسان العلماني فقد نشأ، عند كوكس، مع بداية الديانة اليهودية، حيث انفصلت الطبيعة عن الله، وانفصل الإنسان عن الطبيعة، ومن ثم انتفتت الرؤية السحرية للطبيعة على أنها تشبه الآلهة وهذا التحرير للطبيعة هو شرط أساسي لتطور العلم الطبيعي، وشرط أساسي لنشأة الثقافة العلمية . ولهذا فإن استيراد

مشكلات حادة . فالجمال السياسي محكوم بالمعتقدات الدينية والرموز المقدسة . والحركات التي تحاول تغيير هذه المعتقدات، أو هذه الرموز موضع ريبه وشك من قبل الأنظمة الجديدة .

أما العالم العربي والإسلامي الذي هو جزء من العالم الثالث فالعلمانية فيه ليست مقبولة ، يشهد على ذلك كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ علي عبد الرازق (١٩٢٥) . في هذا الكتاب يعلن المؤلف تأثره بفيلسوفين إنجليزيين هما هوبز ولوك، وهما من الداعين إلى نظرية العقد الاجتماعي .

والعقد الاجتماعي، عند هوبز مبرر، إلى طلب الإنسان للسلام ، وشرط السلام تنازل كل فرد عن حقه المطلق في حال الطبيعة لصالح سلطة مركزية تعمل لخير الشعب، فتحل الحياة السياسية محل الطبيعة، وهذا العقد يلزم عنه التسامح، ولهذا يدعو لوك إلى وجوب، الفصل بين الدولة والكنيسة، ذلك أن هدف الدولة الحياة الأرضية، وهدف الكنيسة الحياة السماوية . وتأسيساً على هذا التائر بهذين الفيلسوفين ينكر الشيخ علي عبد الرازق الخلافة، من حيث هي مفهوم ديني، يقول « الواقع المحسوس الذي يؤيده العقل، ويشهد به التاريخ قديماً وحديثاً أن شاعرنا الله تعالى ومظاهر دينه الكريم لا تتوقف على ذلك النوع من الحكومة الذي يسميه الفقهاء

خلافة، وعلى أولئك الذين يلقيهم الناس خلفاء ... والواقع أيضاً أن صلاح المسلمين في دنياهم لا تتوقف على شيء من ذلك . فليس بنا من حاجة إلى تلك الخلافة لأمور ديننا ولا لأمور دنيانا » .

ثم هو ينكر الرابطة بين الدين والدولة . يقول « إن السلاطين قد روجوا لهذا الخطأ الذي ساد بين الناس من أن الخلافة مركز ديني ليتخذوا من الدين درعاً يحمي عروشهم، وتزود الخارجين عنهم . وما زالوا يروجون له من طرق شتى، حتى أفهموا الناس أن طاعة الأئمة من طاعة الله وعصيانهم من عصيان الله . ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا السلطان خليفة الله في أرضه .

وإثر صدور الكتاب بهذا التوجه العلماني اهتز الرأي العام، وثار طلبة الأزهر، فحرمك الشيخ علي عبد الرازق أمام هيئة كبار العلماء ، التي أصدرت حكمها بإخراج الشيخ علي عبد الرازق من زمرة العلماء . وأيد هذا الحكم الشيخ محمد رشيد رضا تلميذ الشيخ محمد عبده في مجلة « المنار » متهماً الشيخ علي عبد الرازق بالإلحاد والزندقة .

هذا عرض مكثف للعلمانية في عالم اليوم نخلص منه إلى تعريف العلمانية ليس بأنها « الفصل بين الدين والدولة » لأن هذا الفصل معلول للعلمانية، إنما هذا الفصل هو « التفكير في النسبي بما هو نسبي وليس هو مطلق » . وهذا هو تعريفنا للعلمانية .

تجديد ذكرى طه حسين

عشرون عاماً كاملة مرت على رحيل عميد الأدب العربي ، حامل مشعل النهضة ولواء التنوير في الثقافة العربية المعاصرة : الأستاذ الدكتور «طه حسين».

جاء رحيل الدكتور طه حسين في ٢٦ / ١٠ / ١٩٧٣ وجنود مصر يطهرون بدمائهم أرض سيناء ويستردون الكرامة الضائعة ، ويسوقون أمامهم أرتال العدو منحدرة صاغرة ، وكأنه أبى إلا أن يموت قرير العين، مطمئن الفؤاد. وكان رفيقه «العقّاد» قد اختار لرحيله كذلك لحظة مضيئة أخرى، حين كانت مصر في قمة المد القومي، تقود مسيرة التحرير والتقدم في العالم العربي ، وتمد الجسور بين شعوب العالم الثالث في مواجهة الاستعمار والهيمنة الغربية. لم يمتد العمر بطه حسين - لحسن حظه - ليشم الهواء الفاسد الذي اعطبت فيه ثمار النصر ثم هجمت جيوش الظلام تريد أن تخدم شعلة التنوير ، وتعود بنا إلى العصور الوسطى ، حتى لقد أصبحت الكتب التي تصدر في مصر، وفي بعض البلاد العربية ، لا تخلو قوائمها دورياً من عناوين يجتهد أصحابها في تجريح طه حسين وتكفيره، وأصبحت كتبه محاصرة في ظل سيطرة المترجمين ، وأعداء التقدم ، على منابر الثقافة والتعليم ، وليس ما حدث من استبعاد لكتاب «الشيخان» من مقررات وزارة التربية والتعليم المصرية هذا العام ببعيد «ولكن كل يوم يمر يثبت لنا أن شأن هؤلاء وأولئك في محاولة نيلهم من طه حسين، ليس إلا كما قال الشاعر:

كناطح صخرة يوماً ليوهنها

فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

أن مانذر طه حسين له نفسه في حربه ضد قوى التخلف ، وفي نضاله من أجل أن يبقى التعليم كالماء والهواء، لن يستمر بغير نضال متجدد ، يكمل به الخلف مشوار السلف . حتى يمكن أن نصل إلى ما نريده لأنفسنا من نمو وتقدم ، وازدهار وحرية .

التحرير



طه حسين
بريشة الفنان : جميل شفيق



قراءات جديدة لـ «يوناني فلا يقرأ»

الكتابات والتحقيقات حول هذا الكتاب طوال هذه الأربعين سنة الماضية بين دراسات نقدية موضوعية تستهدف التعميق والتطوير، وبين كتابات تعبر عن رفض وبحض واستخفاف وتسفيه، بل وإدانة أحيانا. وعندما صدرت للكتاب طبعة ثانية في المغرب عام ١٩٨٨ وجدنا أنها غير دقيقة، رأينا أنه من الضروري أن ننشر طبعة ثالثة للكتاب. فكانت طبعته القاهرية عام ١٩٨٩ التي حرصنا أن نضيف إليها مقدمة، نتساءل فيها عن أين نحن من هذا الكتاب اليوم، وأين هو منا، ونحاول أن نوضح بعض مفاهيم للكتاب في السياق السياسي والاجتماعي الذي نشأ فيه، وأن نناقش بعض ما تعرض له الكتاب من نقد سواء كان سلبيا أو إيجابيا. على أنه في السنوات الأخيرة ظهرت اتجاهات نقدية وفكرية جديدة، تناولت الكتاب تناولا مختلفا. ولهذا رأيت أنه قد يكون من المفيد، بمناسبة احتفالنا بالذكرى المتجددة للدكتور طه حسين، بمرور عشرين عاما على وفاته، أن أقوم بتوضيح هذا

في فبراير ١٩٥٤ - أي منذ أربعين عاما تقريبا - كتب الأستاذ الدكتور طه حسين مقالا بجريدة الجمهورية بعنوان «يوناني فلا يقرأ». وكان هذا المقال رداً على مقال للدكتور عبدالعظيم أنيس وكانت هذه السطور، عنوانه: «الآداب بين الصياغة والمضمون»، يعارضان فيه مقالا للدكتور طه حسين حول «صورة الآداب ومادته». ومنذ ذلك الحين، وحتى اليوم، لم تتوقف الكتابات حول هذه المعركة النقدية القديمة، وإن اتسعت عندما أصبح مقال «الآداب بين الصياغة والمضمون» فصلا في كتاب بعنوان: «في الثقافة المصرية» صدر عام ١٩٥٥ في بيروت. ولم يكن هذا الكتاب - في الحقيقة - أكثر من تجميع لبعض مقالات متفرقة، تفضل بالمباراة إلى تجميعها الأستاذ محمد إبراهيم دكروب، والدكتور عبدالعظيم أنيس الذي كان في بيروت آنذاك. وهكذا أصبح هذا الكتاب دون أن يقصد كاتبه، عنوانا للذهب في النقد الأدبي المعاصر. ولقد اختلفت وتفاوتت

الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر أو اليسار البريء الدين، ولكن فكرها التوفيقي ومنهجها البرجماتي وضيق افقها، كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين».

ثم يضيف الأستاذ ونوس : «ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن بعض المثقفين الذين نشأوا مع الثورة وجعلوا «مناقضها» دليلا ملهما للكتابة والعمل، لم يتورعوا عن المطالبة بسن القوانين التي تلغي وتلاحق الإقطاع الفكري . وطه حسين أكبر رموزه . بعد أن صفت الإقطاع الزراعي».

ويشير الأستاذ ونوس في ذلك إلى كتاب «الإقطاع الفكري وإثارة» للدكتور عبدالحى دياب الذى صدر فى مصر عام ١٩٦٣ . والأستاذ ونوس يعرض لهذا الكتاب باعتباره مثالا على الجهد الذى عمل به طه حسين بعد الثورة. ثم لا يلبث أن يتساءل: هل كانت حركة يولييه وما تلاها من المسئول الوحيد عن تهيمش طه حسين؟ ألم يشارك فى عملية التهميش هذه جيل من المثقفين للتقدميين، ملا ساحاتنا الثقافية فى الخمسينيات بعباراته الجديدة، وحماسه المتقدة وتصنيفاته للسرفة؟ ويجد دليله فى كتاب «فى الثقافة المصرية» الذى صدر عام ١٩٥٥ . وكيف ذلك أنه الكتاب الذى : «يعلن ما يشبه القطيعة المعرفية ويجبى ما قبله كما جبت ثورة يولييه التاريخ الذى أفضى إليها، وهو الوعى الثقافى الشامل الذى ينقصر الوعى الزائف الذى ساد الحياة الثقافية قبل صدور الكتاب».

«اليونانى الذى لم يقرأ» حتى اليوم قراءة موضوعية منصفة عند بعض الدارسين والكتاب. واست أقصد من هذا تركيسا لمنهج الكتاب، أو لغاميه، أو الزعم بصحتها المطلقة. فما أشد ما تختلف اليوم مع كثير مما جاء فى هذا الكتاب، وبخاصة فى جوانب من مقالاته النقدية التطبيقية. وإنما أقصد - كما ذكرت - مجرد توضيح وإبانة لرؤيتنا المنهجية النقدية فى إطار السياق الذى كتبنا فيه مقالاته، دون أن أتجاوز ذلك إلى ما كتبناه بعد ذلك من نقد قد يكون تطويرا وتعميقا لهذا الكتاب الأول. على أننى سأقتصر على مناقشة ثلاث قراءات أخيرة لكتاب «فى الثقافة المصرية»، أو لهذا «اليونانى الذى لم يقرأ»، فى بعضها ما يتعلق بالدكتور طه حسين نفسه مفكرا أو ناقدا.

١ - يونانى يتنكر للعقلانية والديمقراطية:

القراءة الأولى لا تتوقف عند حدود النقد الأدبى، وإنما تتجاوزه إلى الموقف الفكرى والسياسى لكاتبى «فى الثقافة المصرية»، من الدكتور طه حسين. وهذه القراءة هى للكتاب المسرحى الأستاذ سعدالله ونوس نشرها فى مقدمة الكتاب الأول «القضايا وشهادات» المكرس للدكتور طه حسين والذى صدر عن مؤسسة عيال للدراسات والنشر عام ١٩٨٩. والكتاب بالغ القيمة بما احتواه من دراسات عميقة على اختلاف توجهاتها ومنهجها. وفى مقدمة الكتاب يعرض الأستاذ ونوس : «لما أصاب الدكتور طه حسين من افزواء، وما أصاب فكره من تهيمش بسبب ثورة يولييه ١٩٥٢. وموقفها المعادى للديمقراطية. وبرغم أن مشروع طه حسين . كما يقول - كان يمكن أن يفيد

وفي الفصل الأول من فصول كتاب «في الثقافة المصرية» الذي يحاول أن يحدد معالم ومشخصات الثقافة المصرية يؤكد هذا الفصل في فقرة من فقراته أن الدراسة الجادة لم تمس بعد هذا الموضوع برغم أهميته البالغة ويضيف الفصل: «حقاً، لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطوراً في نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة غائمة، واكتفى الدكتور طه بأن يقرر أن مصر مذهبها الخاص في التعبير ومذهبها الخاص في التفكير».

ومن هذه الفقرة يسارع الأستاذ ونؤس إلى استخلاص: «أن الكاتبين لا يتسرندان في ازدياد السفر الثقافي الإشكالي الذي كتبه طه حسين عام ١٩٣٧ وأعنى مستقبل الثقافة واختزاله إلى مجرد سطور غائمة غامضة».

ثم يمس فيقدم تلخيصاً سريعاً لما تضمنه كتاب الدكتور طه من مشروع حضاري متكامل يتمثل في عناوين فصوله. ولا أدري كيف لم يبين الأستاذ ونؤس أننا لا نتحدث في تلك الفقرة من كتابنا عن برنامج تعليمي أو ثقافي هو ما تضمنه كتاب «مستقبل الثقافة في مصر»، وإنما كنا نعالج موضوعاً هو: هل هناك خصوصية للثقافة المصرية؟ ما دلالتها وما مشخصاتها؟ لقد أشار الدكتور طه حسين في مقدمة كتابه «مستقبل الثقافة» إلى الاعتدال والتوسط للذي تتميز به الثقافة المصرية والاعتدال المصري عامة «الذي يشترك من اعتدال الجو ويأبى على الحياة الإنسانية أن تسرف في التجديد» كما أشار إشارة سريعة كذلك في نهاية كتابه، ولكن كتابه لم يعالج بالفعل موضوع

مشخصات الثقافة المصرية. وإنما عالج الثقافة، وبالأحرى التعليم من زاوية أخرى. وليس في هذا الإقرار الموضوعي أيّ ازدياء أو تهيمش لطفه حسين، وليس في كتاب «في الثقافة المصرية» أي إشارة تصل ازدياء لكتاب الدكتور طه حسين، بل على العكس من ذلك تماماً، فلو كان الأستاذ ونؤس قرأ الفصل الذي كرسه الدكتور عبدالعظيم أنيس للرواية المصرية في كتاب «في الثقافة المصرية» لقرأ قوله عن «الأيام» بأنها «لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية في قليل أو كثير ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذي يتطلع إليه الكثيرون من المثقفين». ونقرأ قوله عن كتاب الشعر الجاهلي «فطه حسين يدفع بكتاب الشعر الجاهلي ليقدم منهاجاً في الثورة الفكرية» (في الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، ص ١٠٨ - ١١٠).

لم يكن فكر طه حسين العقلاني والديمقراطي والعلمي إذن موضع ازدياء وتهيمش من جانب كتاب «في الثقافة المصرية»، كما يخلص إلى هذا الأستاذ ونؤس من فقرة تتعلق بالحديث عن مفهوم الثقافة وخصوصيتها المصرية.

ولكن الأستاذ ونؤس يكتشف نصين «آخرين» يؤكد دعواه. النص الأول يقول فيه: «ونحن نحب أن نقرر أولاً أن ما نتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانِب الاجتماعي، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الألب ومائته. وما يتميز به أدبهم من جعود وانفصال عن حركة الحياة، وما رسيوه في

وجداننا من قواعد نقدية فجأة لا تفضى بالإبداع
الفنى إلا إلى أزقة مغلقة.

أما النص الثانى فنقول فيه: «فمن واجب الأديب
الواقعى أن يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع
كوحدة، وعلى بيئة من القوى التى تتصارع فى
أحشائه (...) ولا يكفى أن يكون فهم الأديب
متكاملا. وإنما ينبغي أن يكون فهما متطورا
كذلك. هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حياة
الإنسان وتؤمن بمستقبله. وهى نظرة تجعل من
صناعة الأديب رسالة ومن الأديب رسولا مسئولا».

والأستاذ ونؤس يعلق على النص الثانى بأنه مستل
وبامتثال حماسى من أطروحات جدانوف. ويضيف:
«نحن نعرف ما ألت إليه أطروحات جدانوف وما
سببته من عقم وهزال فى التجربة الأدبية إبان
عصر ستالين»..

ولكنه سرعان ما يتحفظ على كلامه هذا قائلا:
«وربما كانت المخاداة بالواقعية فى ذلك الوقت
إثراء لحركة الأديب والنقد معا، ما أريد أنناقشه
حتى فى هذا التحفظ، هو أن الأمر لا يتعلق بذلك
الوقت» فحسب فى تقديرنا، فضلا عن أن القول
بمسئولية الأديب والأديب، لا يعنى خطأ هذه المقولة لأن
جدانوف قال بها، ولا يعنى أن هذه المقولة هى التى
سببت عقم وهزال التجربة الأدبية. ولكن ما يظل غامضا
ومحيرا بالنسبة للأستاذ ونؤس كما يقول هو «كيف
توصل الكاتبان إلى أن تبنى الواقعية يقتضى
الافتراق عن، تجربة طه حسين ونقضها، وفوق

ذلك كيف وجدا الصلف الكافى لوصفه بالجمود
والانقطاع عن الحياة والفجاجة، أما اتهام الأستاذ
ونؤس لنا بالملف لوصفنا الدكتور طه بالجمود
والفجاجة، فالأمر لم يكن يتعلق فى الحقيقة بطه حسين
وإنما بالأدباء القدامى عامة، وإن كان بالطبع يمس
بشكل غير مباشر. والتعبير غير لائق بغير شك، وفيه
الكثير من المغالاة والاستعلاء. ولكنه كان جزءا من إطار
المعركة النقدية التى كانت محتدمة فى ذلك الوقت،
ويضطط فيها الموقف الأدبى بالموقف السياسى
والاجتماعى.

أما القول بأن تبنى الواقعية يقتضى الانشقاق عن
تجربة طه حسين ونقضها، فما أبعداه عن الحقيقة.
وهو ناجم عن خلط الأستاذ ونؤس بين قضية النقد
الأدبى التى كانت موضع كلامنا واختلافنا، وماتزال
حتى اليوم، مع الدكتور طه حسين، والقضية المعرفية
والعقلانية والديمقراطية التى تتمثل فى دراسات الدكتور
طه حسين الأدبية والعلمية ومفاهيمه ومواقفه من قضايا
العلم والتعليم والحريات والعدالة الاجتماعية، التى كنا
وما نزال نكن لها كل تقدير. ولهذا ما أشد تجننى وسوء
ظن الأستاذ ونؤس عندما يقوم بمعاينة خلافنا حول
قضية فى النقد الأدبى مع الدكتور طه حسين عام
١٩٥٤، بكتاب الدكتور ديباب الذى نشره عام ١٩٦٣
والذى كان يهاجم فيه عقلانية الدكتور طه وديمقراطيته
وعلمه هجوما مبتذلا متخلفا. ولكن يبدو أن صاحب
الكتاب التوثيقى «قضايا وشهادات» يتجاهل أن يجعل
ماذا كان عليه موقفنا من ثورة يوليو عام ١٩٥٤، وماذا
كانت عليه الأوضاع السياسية السائدة آنذاك. لا أريد أن

ويقول الأستاذ وثؤس إننا لم نصف الدكتور طه حسين إلا بعد عشر سنوات من كتاباتنا التهميشية عنه عام ١٩٥٤. لعل الأستاذ وثؤس لا يعرف أننا كنا نكتب ما نكتب عن الدكتور طه في الصباح، ونلتقي به لقاء التقدير والاحترام والحوار اللذيذ في المساء، ونقل له لقد علمتنا أن نختلف معه. ولكن كان من واجبه، وهو صاحب هذا الكتاب التوثيقي، أن يعرف أنني شاركت الدكتور طه حسين في أول مؤتمر لتأسيس اتحاد عام للآباء العرب في بلودان عام ١٩٥٦، وكان لي شرف كتابة مسودة البيان الذي صدر من هذا المؤتمر دفاعا عن العقل والديمقراطية والحرية والوحدة القومية، وكان من واجبه أن يعرف أن كتابا صدر في مصر بعنوان: «الوان من القصة المصرية» عام ١٩٥٦ كتب مقدمته الدكتور طه حسين وكتب التعليق الأخير عليه كاتب هذه السطور ليعبر عن مواصلة المعركة الأدبية التي نشبت عام ١٩٥٤ في إطار تطبيقي على عدد كبير من القصص المصرية، وفي إطار احترام عميق للدكتور طه حسين، لم يكن ثمة تهميش من جانب اليسار المصري لطه حسين طوال سنوات الخمسينيات. بل كان هذا الاختلاف المنهجي في مجال محمد هو النقد الأدبي. وعندما يقول الأستاذ وثؤس: «فيما بعد حاول محمود أمين العالم أن ينصف طه حسين وكتب بعد ما ينوف عن العشر سنوات دراسة عنوانها «طه حسين.. مفكرا». كان ينبغي أن يعرف أين كان محمود العالم وصاحبه الدكتور عبدالعظيم أنيس طوال أكثر من نصف هذه الفترة الزمنية، وكيف كان وضعهما، فضلا عن أنه لم يكن في الأمر إنصاف، لأنه لم يكن في الأمر ظلم أو ازدراء أو تهميش للدكتور طه حسين، بل اختلاف

ادخل في تفاصيل عديدة ولكن حسبي القول بأن ثورة يوليو في هذه المرحلة كانت على علاقة طيبة ملتبسة ومشبوهة بأمريكا وكانت تفرض مناخا من التعسف والقمع على الحياة السياسية المصرية، كان من بعض مظاهره شق عاملين طليعيين من عمال كفر الدوار. وكان الواقع المصري محتكما بالصراع السياسي والطبقي والوطني. في هذا الإطار كتبنا هذه المقالات التي يضم أغلبها كتاب في الثقافة المصرية، والتي تغلب عليها آحانا الرؤية السياسية بل التطبيقية على طابعها الأدبي، لأنها في الحقيقة كانت جزءا من المعركة الوطنية والديمقراطية آنذاك. أين كنا نكتب هذه المقالات؟ كنا نكتبها في جريدة وفنية تمثل المعارضة الحاسمة للسياسة السائدة. ومع كل احترامنا للدكتور طه حسين، فقد كان يرد على هذه المقالات في جريدة الجمهورية، أي المنبر الرسمي لسلطة يوايه آنذاك. وكذلك كان يرد علينا الأستاذ العقاد بل يفضح شيوعتنا - كما كان يقول - في جريدة أخبار اليوم التي كانت تساند الثورة. لم يكن ما كتبناه إذن آنذاك تهميشا سياسيا وفكريا للدكتور طه حسين أو دعما لاستبدادية ثورة يوليو ومعاداتها للديمقراطية كما يزعم الأستاذ وثؤس، بل على العكس من ذلك تماما. فلقد كنا نحن المهتمين، الذين نفضل من جامعاتنا في هذا العام بالذات عام ١٩٥٤ مع غيرنا من قوى اليسار والقوى الإخوانية، ثم لا تلبث أن تفيننا السجون. وعندما كتب الدكتور دياب ما كتب عام ١٩٦٢ كنا مازال في السجون. ولكن مصر كانت تغفر تغيرا تقديما بمشروعاتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة. فحين هذه للمائة المحفة التي يقيمها الأستاذ وثؤس بيننا وبين كتاب الدكتور دياب؟

منهجي في قضية محددة. وعندما نكتب هذه الكتابة المنصفة - كما يقول الأستاذ ونؤس - في عام ١٩٦٦ - عن طه حسين وثورة يولييه كانت في أوج انتصارها واستقرارها، فلم يكن في هذا تشهير أو لزيء أو تجاهل أو دعوة إلى انزواء الدكتور طه حسين، كما كان يفعل أمثال الدكتور دياب آنذاك الذي يقرنا به الأستاذ ونؤس؛ وما أكثر ما يقال عن علاقتنا المباشرة بالدكتور طه حسين طوال هذه السنوات حتى لحظة جنازته المهيبة. وما أقسى على نفسي أن اضطر أن أقول ما قلت. ولكنني لست بهذا الدكتور عبدالعظيم أنيس أو عن نفسي أو عن كتاب «في الثقافة المصرية»، وإنما أدافع عن موقف اليسار المصري من الدكتور طه حسين. والحقيقة أن القضية التي يثيرها الأستاذ ونؤس أكبر من هذه الوقائع التي حرصت على تصحيحها، أو تكثير الأستاذ ونؤس بها. إنما هي قضية الموقف من ثورة يولييه، لا في الخمسينيات، وإنما في دالاتها التاريخية والاجتماعية والديمقراطية العامة. أعرف أن هذا هو جذر الموقف الذي يقفه الأستاذ ونؤس من صاحبي كتاب «في الثقافة المصرية» بما لهما من موقف إيجابي عام من ثورة يولييه ويوجه خاص ابتداء من منتصف الستينيات.

والأستاذ ونؤس وعيدي غيره من المثقفين المصريين والعرب يقيمون تناقضا حثيا حاسما بين ثورة يولييه وممارساتها اللاديمقراطية من ناحية والمشروع التنويري الليبرالي من ناحية أخرى وتأسيسا على هذا فتورة يولييه هي في ممارساتها إجهاض لمشروع طه حسين العقلاني التنويري. ولا شك أن تخلف الديمقراطية في

مشروع ثورة يولييه كان عاملا من أن العوامل الأساسية في إجهاضها. ولكن المسألة أعمق من تلخيصها - كما يفعل الأستاذ ونؤس بقوله: «لو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هي الأساس الذي لا يمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونها لما انتكسنا هذه الانتكاسة المفجعة»، بل إننا - كما يقول - «تركنا طه حسين يقاتل وحده، بل وقاتلنا ضده». فالتاريخ لا يتحقق «بما ينبغي» أو «بالأمنيات» أو «بالتصورات الرومانسية». فلم تخل مرحلة ثورة يولييه من صراع، بل صراعات ذات دلالات واتجاهات مختلفة داخلية وخارجية، اجتماعية وثقافية، فضلا عن أن الدعوة إلى التنوير لا يتحقق بها وحدها التنوير ما لم ترتبط وتتوأكب وتتفاعل مع عملية تغيير اجتماعي شامل. فالتنوير لا يتحقق في ملكوت الزمن وحده، بل لابد له من أن يتجسد في ملكوت الواقع تغييرا حقيقيا، وإلا ظل ملفا نخبويا برأينا كما هو الحال منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم. هذا هو درس الماضي ودرس الحاضر الذي ينبغي أن نتعلمه ونبحث عن إجابات حقيقية له بدلا من التجني وإلقاء الاتهامات على مجاهدات لتحقيق هذا الهدف الصعب المعقد، رغم ما أصاب هذه الجاهدات من هزيمة مؤقتة فيما أرجو.

٢ - يوناني مرتبك إلى حد المأساة:

أما القراءة الثانية لهذا «اليوناني الذي لا يقرأ» فهو ما جاء في الفصل الأخير من كتاب الدكتور فيصل دراج: «دلالات العلاقة الروائية». [دار كنعان، دمشق، ١٩٩٢] يقول في مقدمة كتابه «في الجزء الأخير من

مجردين، لأن هذا التصور المختزل للانعكاس ينسى الشروط الاجتماعية المشخصة لإنتاج القراءة والكتابة، ويصل الاختزال إلى نهايته أى إلى مثالية مغلقة حين يعتبر الكاتب جذرا لذاته، يمارس الاختيار المطلق ويحدد بذاتية كتابته ونهايتها، ويرى الدكتور دراج فى هذا نسيانا لمقولة الانعكاس بل هو نفى لها، لأنه إلغاء للشروط الأولى للانعكاس وهو السببية الاجتماعية. ففي هذه الفقرة كما يرى انفصال واستقلال بين الكاتب والواقع، فتقوم الكتابة على أهواء والرغبة والإرادة.

وبهذا تنتفى إمكانية موضوعية الانعكاس وموضوعية المعرفة. وخلاصة الأمر - كما يقول د. دراج أن دراسة الإنعكاس هى دراسة الشروط الاجتماعية التاريخية التى أنتجت الأدب. ولهذا فمسؤال الأدب هو سؤال تاريخ المجتمع الذى أنتج الأدب أى أنه محدود بحدود التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية. ويتعبّر آخر كما يقول د. دراج «أن الكاتب كما القارئ لا يتحدد بذاته، وإنما يتحدد بجملة عناصر تتجاوزه باستمرار، فهو يولد ويعيش ويكتب ويقرأ داخل أيديولوجيا اجتماعية تحدده، لأن «الأنا الأيديولوجية» لا وجود لها» [صفحة ٤٦ من المرجع المذكور]. والملاحظة الأولى على نقد د. دراج على هذه الفقرة التى استلها من كتاب «فى الثقافة المصرية» أنها محاولة لدراسة نظرية معقدة لقضية الانعكاس، يستفيد فيها بكل ترسانة الدراسات النظرية الجديدة عند التفسير وبالليبار وماشرى ويولنراس، أى المدرسة البنيوية فى

هذا الكتاب نقرأ اسماء: محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، حنا ميناء، والطاهر وطار، والأسماء تشير إلى زمن، يبدو بعيدا، وإلى جملة، مقولات وكلمات مرتبكة، قبل أن تدفع بها تحولات الزمن، إلى ارتباك قريب من المأساة. على أننا فى مناقشتنا لقراءة الدكتور دراج، سنقتصر على ما يتعلق فيها بكتاب «فى الثقافة المصرية» فحسب. ونرجى الحديث عن بقية ما جاء فى هذا الجزء الأخير وفى الكتاب عامة إلى دراسة أخرى. على أننا قبل أن نشرع فى قراءة هذا الجزء الأخير، قد نعهد لهذا بقراءة مقال سابق له نشره فى مجلة «الف» [العدد العاشر من عام ١٩٩٠] التى تصدرها الجامعة الأمريكية فى مصر. والمقال بعنوان: «الانعكاس والانعكاس الأدبى». فهو يبدأ مقاله بمثال من كتاب «فى الثقافة المصرية»، يقول فى مستهل مقالته: «إن مقولة الانعكاس فى استقبالها الماركسي العربى، لم تكن تبحث عن الوحدة والتناقض فى العمل الأدبى وشروطه الاجتماعية، بقدر ما كانت تكتفى بعلاقة ميكانيكية تربط الطرفين، سمتها الأولى إقصاء مفهوم «السببية الاجتماعية». ثم لا يلبث أن يضرب مثلا على ذلك بفقرة واحدة جاءت فى كتاب «فى الثقافة المصرية»، تقول: «بالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع إلى المستقبل، ومثل هذه الحياة، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزود الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو أن يختار». ويعلق على هذه الفقرة قائلا: «ياخذ الانعكاس شكل علاقة أحادية البعد بين شعب وفنان، وبين قارئ وكاتب، أى بين كيائين

الماركسية التي برزت في أواخر الستينيات وطوال السبعينيات.

ولا غيب في تصحيح أفكارنا القديمة بالتأثير النظرية الجديدة، حتى لو جاءت هذه الأفكار القديمة في جملة عابرة في مسقال أدبي، وليس في دراسة نظرية متخصصة. ولكن الملاحظ البديهي أن خلاصة كتاب «في الثقافة المصرية» رغم هذه الجملة العابرة هو ما يهم به من أنه يجعل للتعبير الأدبي انعكاسا لواقع اجتماعي يحتدم الصراع الطبقى. فالأدب ليس خلقا فرديا معزولا مبنيا من واقعه، وإنما هو ثمرة هذا الواقع. حقا، إن لغة مقالات كتبت في عام ١٩٥٤ غير لغة دراسات نظرية متخصصة تتسلح بأدوات مفهومية جديدة. على أننا لو حللنا تحليلًا بسيطًا كل ما قاله د. دراج بهذا المستوى النظري الرفيع حول نظرية الانعكاس لوجدناه في هذا المقال البسيط في كتاب «في الثقافة المصرية» فلورجنا قليلا عن هذه الجملة الصغيرة التي استلها د. دراج من المقال، لوجدنا بقية المقال يتحدث عن «أن هناك في كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وقنه. وهناك التجربة الشخصية للمكاتب. وهي جزء صفيير من الواقع وقد تكون نقيضه. وكل كاتب لا يستطيع أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع للعام هو بلا شك كاتب فقير. ومن هنا تبدأ أهمية النوع بالنسبة لكل كاتب وفنان. فبدون الوعي يصبح من الميسور أن يخطئ الألب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لا يجب التعميم،

ويصل أنه بذلك إلى مضمونات خطيرة، وربما لم يكن هو يقصدها بادئ ذي بدء». ويوضح الدكتور عبد العظيم أنيس كاتب هذا المقال، أن «طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحا مباشرا. ولهذا فالفنان في حاجة إلى أن يبذل جهدا في تحليل تجاربه حتى يستطيع أن يرى الحياصة على حقيقتها». ولهذا تكون قضية الاختيار. إنها ليست عملية فردية خالية من أي أسس معرفية أو موقفية. كما يتصور ويفترض د. دراج - بل هي عملية اختيار تابع من معرفة، وخبرة وممارسة وموقف. وهو اختيار يعالجه الفنان معالجة أدبية متخيلة، وبه يتحدد دور الكاتب وما يوحيه من أفكار وعواطف معينة. وهنا تختلف مواقف الكتاب والفنانين. وفي تقديرى أن هذا النص ينفي ما يقوله د. دراج من استقلالية وانفصال بين الكاتب والواقع وإرانيته المطلقة، ويؤكد انعكاس الواقع للوضوعي العام في التعبير الأدبي الخاص. ولكنه يضيف أمرا يخلو منه النص للنظرى للدكتور دراج ومفهومه العام للانعكاس. إنه يضيف: البعد الذاتي، دور الذات، دور الإدراع الفردى، الاختيار الفردى، الموقف الفردى الذى يخلو منه مفهوم د. دراج، والذي يكاد يجعل من الانعكاس شبه حتمية تفرضها الأبنية والهياكل والأنماط الاقتصادية والأيدولوجية السائدة. ولهذا يكاد يكون مفهوم السببية الاجتماعية في مفهوم د. دراج أقرب إلى السببية الميكانيكية التي هي سمة الرؤية البنوية العامة حتى في اجتهاداتها الماركسية. إن النص المستل من «في الثقافة المصرية» رغم بساطته التعبيرية، وظلوه من الصطلحات المفهومية المستحدثة، يتضمن توحيدا جليا إبداعيا بين الموضوعية والذاتية في

العمل الأدبي. على أن الأمر يتضح بشكل أعمق عندما تنتقل إلى كتاب د. دراج: «دلالات العلاقة الروائية».

يرى د. دراج في كتاب «في الثقافة المصرية» أنه أفكار مختلفة، «فيها عن الأدب قول إن حاكمته القراءة بدأ سياسة، وفيها من السياسة قول إن حاوره القارئ بدأ أدبا». وهذا صحيح بمستوى أو بآخر. فالكتاب كما سبق أن ذكرنا كان مجموعة من المقالات التي عالجت قضايا النقد الأدبي في سياق لحظة سياسية اجتماعية مستتمة بالصراعات والتحول، وموافق من هذه الصراعات والتحول. والغريب أن د. دراج يحرص على نقد الكتاب «في ضوء زمن جديد» متجنباً نقده في شروطه الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية الخاصة التي حرص على تأكيدها كمنهج أساسي في دراسته التي عرضنا لها حول مفهوم الانعكاس. ثم يبدو د. دراج نقده لكتاب «في الثقافة المصرية» بقوله «يقول الكتاب»، ويسوق نصا مجتزعا من الكتاب بما يوحي أن هذا هو قول الكتاب كله، وليس فقرة جزئية قد يكون في الكتاب بل في مجمل الكتاب ما يناقضها. فماذا تقول هذه الفقرة التي هي «قول الكتاب» في زعم د. دراج؟ يقول الكتاب «والناس في مصر لا يحتاجون إلى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير والشر. وهل يستطيع عاقل أن ينكر أن كفاح سبعين عاما ضد الاستعمار ومؤامراته من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة قد علم الناس أين الخير وأين الشر» (ص ٢٩٢ - ٢٩٤) والحق أن هذه الفقرة هي سطور من فقرة أكبر

جاءت في مقال للدكتور عبد العظيم أنيس بعنوان «من أجل ادب واقعي». وهو بهذه الفقرة يرد على من يقولون «نحن لأنكر عنصر الإيحاء في الأدب، ولكننا نذكر أن من الإيحاء ما هو خير وما هو شر. لأننا لا نعلم شيئا - بعد - عن الفرق بين الخير والشر». إن الفقرة إذن هي مجرد رد على إنكار مطلق حول الفرق بين الخير والشر، أو بتعبير آخر حول الخبرة الشعبية، وهي مجرد رد في مجال محدد حول مسألة محددة ولكن د. دراج كما فعل في قضية الانعكاس، استل هذه الفقرة ليجعل منها منطلقا لحكم عام على الكتاب كله. فهذا القول «يرى المدينة الفاضلة وأن كان يحجبها ضباب ستهزمه شمس الحقيقة بعد حين (...)» بيد أن حدود النظر في الزمن الذي أنتج الكتاب أذايت تعقد مفاهيم السياسة والتاريخ في ثنائية موروثه هي: الخير والشر، وهذه الثنائية هي أساس المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا التي جاء الفكر الماركسي لينقضها. ويواصل د. دراج قسوله دون تردد فكري «تنهض اليوتوبيا على خطاب أخلاقي متحدر من الزمان والمكان فيكون التاريخ رحلة إلى مملكة الخير لا أكثر وعندها يساوى التاريخ حكاية الرحلة التي يلتقي في نهايتها الإنسان في حلمه المنشود». ثم يستخلص من ذلك استخلاصا منطقيا ضروريا متسقا هو أنه «في سطور الكتاب منطق مستتر غابته الإصلاح لا يميز كثيرا بين الطبقات الاجتماعية والطبائع الإنسانية ويظن، في لحظة حائلة، أن إصلاح الطبائع يقرب الإصلاح الاجتماعي. ومعنى هذا أن الإصلاح ضرورة أخلاقية لا صراع

عنيف بين قوى اجتماعية لها مصالح متعارضة». وهكذا يؤسس د. دراج نقده لكتاب «في الثقافة المصرية» منذ البداية على حكم بأنه دعوة إلى يوتوبيا أخلاقية خالية من الصراع الاجتماعي. واعترف أنني دهشت لهذه القدرة الخارقة التي يستخلص بها كاتب في مقام د. دراج هذه النتيجة العامة الحاسمة من فقرة مشروطة بإجابة محددة عن مسألة محددة، ليعمّمها على مجمل كتاب أبرز ما يُتهم به ولا أقول ما يميّزه أنه يفالئ في رؤيته الاجتماعية والطبقية للثقافة وللأطب عامّة. ولست أجد أية جدوى من الرد على ذلك بتلخيص أغلب مقالات هذا الكتاب التي تحضّ هذا الزعم والتعميم. ولكن حسبي أن أشير إلى هذا الكتاب نفسه للدكتور دراج نفسه في فقرات لاحقة منه تختلف مع كتاب «في الثقافة المصرية» لأنه تتراجع فيه المرجعية النظرية الأدبية ليعطى مكانها مقولة تجريبية هي الطبقة الاجتماعية، واتهامه للكتاب بأنه يجعل من الطبقة التي صدر عنها الكاتب هي الحكم النظري الذي يحدد القيمة الأدبية لعمل الكاتب، كما يهتم بالتركيز على الطبقة العاملة. لست هنا في مجال الرد على هذه الأقاويل، وإنما أسوقها في مواجهة قوله بغلبة الطابع الأخلاقي اليوتوبي الإصلاحى على الكتاب.

وأسأنف قراءة د. دراج لهذا «اليوناني الذي لا يقرأ» فأتبين عدة محاور في هذه القراءة :

المحور الأول : في تقديمى هو قول د. دراج بأن هذا الكتاب «يشير بأصبع صادقة إلى النظرية ولكنه لا يتكى عليها وإنما يتكى على الإرادة.

فالإرادة هي نقطة ارتكازه الأولى». مغفلا بهذا الشرط الاجتماعي الذي ينتج الألب. ولتأكيد هذا يسوق من الكتاب نصا يقول : «فارت معركة بين شباب الألب وشيوخه أو بمعنى أدق بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الألب بالمجتمع ربطا حيا وأن تجعل منه صورة صادقة ورملة مبدعة لحياة المجتمع فى قلقه وأمله وتطلعه». ثم لا يلبث أن يستنطق من هذا النص، أن الواقعية هي خيار علوى إرادى هو الضامن لموضوعية الألب وقول الحقيقة، وهكذا يصبح القول النظرى الخالص معيارا للحكم والعمل كما يقول. ولكن د. دراج سرعان ما يتكشف انكسار هذا المعيار استنادا إلى مرجع آخر، أو نص آخر فى الكتاب، لم يعلنه بعدا ويتكشف هذا الانكسار عندما يتحول المعيار من هذه النظرية العلوية المختارة إلى مقولة تجريبية شكلية هي الطبقة العاملة. فهذه الطبقة العاملة التي صدر عنها الكاتب بجاء منها [لا هذا الاختيار النظرى السابق] هي الحكم الذي يحدد قيمة عمل الكاتب الأدبية. ويواصل د. دراج استخلاصاته التي لم يحدد مرجعها بعد إلى أنه «على النظرية أى على الواقعية بالمفهوم السابق أن تبحث عنه أى تبحث عن أديب الطبقة العاملة وتبشر به وتولده توليدا»، فتتحدث عن «الغائب قبل أن تتحدث عن الحاضر أو تتعامل مع الغائب كما لو كان حاضرا» كما يقول صفحة ٢٠٧. وهكذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة الإرادة، فى مفهوم الواقعية فى كتاب «في الثقافة المصرية» هذا إلى جانب تقسيم طبقي ثلاثى بين بورجوازية وبورجوازية صغيرة وطبقة عاملة. وهكذا بين الإرادة العلوية، وهذا التقسيم

الطبقى الثلاثي تتحدد معالم هذه الواقعية في هذا الكتاب في تقدير د. دراج.

أما المحور الثاني : في قراءة د. دراج فهو أن هذا الكتاب، في ضوء ما سبق، يذهب إلى اعتبار الكتابة انعكاسا مباشرا لأحوال الطبقة العاملة التي ينتمي إليها الكاتب. ولهذا فإن أي حديث عن نظرية في الأدب - في هذا الكتاب كما يقول د. دراج - أو تحليل للأدب لا معنى له. لأن صفات العمل الأدبي ليست أكثر من صفات الطبقة التي صدر عنها. ولهذا يمكن أن تحكم على العمل الأدبي، قبل قراءة سطوره، ولا سبيل للفصل بين الممارسة الأدبية والممارسات الاجتماعية المختلفة، وبمفهوم المخالفة، فإن د. دراج يرى أن كتاب د. في الثقافة المصرية لا يعترف بالاستقلال النسبي للممارسة الأدبية. ويسعى لتأكيد هذا ببعض أمثلة من نصوص تطبيقية في الكتاب. أحد هذه الأمثلة يتعلق بشعر البارودي، وكيف كانت الطبقة حاكمة للصياغة الأدبية لشعر البارودي. تقول الفقرة التي يستند إليها د. دراج: «البارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العربية، وإنما عبر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء. لقد كان رجل حكم وسultan. ولهذا بقيت صياغته تتسم بالقتامة والاستعلاء والوقارة». ويعلق د. دراج على هذا قائلا: «هكذا يتراءى من جديد منطق المحاكاة الذي يسرى في سطور الكتاب في أكثر من مكان والذي مهّما دار واستدار لا يدرس الظاهرة الأدبية في علاقاتها الداخلية بل يكتفى بإخفائها إلى شرط خارجي هي انعكاس له (....) إنه يلغى

مفهوم التحويل الأدبي ويحتفظ الأدب بعلاقة مباشرة مع اللغة». ص ٣١١. ونعود إلى ما جاء في كتاب «في الثقافة المصرية» حول البارودي فنقرأ الفقرة التالية قبل الفقرة التي ذكرها د. دراج مباشرة «وشعر البارودي العظيم صدى رافع لهذه الحركة الناهضة لمحركتنا الأولى في بناء قوميتنا المصرية، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة. حقا، إن البارودي لم يذكر الثورة التي شارك فيها إلا ببسيت شعري هنا وآخر هناك. لم يؤلف في وصف معارك الثورة وتحديد معالمها. على أن ذلك لا يعني أنه لم يكن ممثلا للثورة العربية التي كان زعيما من زعمائها [كما قال العقاد]. إذ ليس من الضروري لشاعر حركة من الحركات التاريخية أن يكون تعبيره عنها تعبيرا مباشرا. والتجربة العامة التي يستمد منها البارودي قصائده، بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة تجعله شاعر هذه المرحلة الأولى من مراحل وعينا القومي، وقد عبر البارودي أصدق تمثيل عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة في طريقها إلى النمو والتعاظم وعمّا صانفه وجانها من عقبات ومصاعب». ثم يقول النص: «والبارودي لم يكن مقدرا كما يتهم أحيانا. حقا، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقع الأصيل. فالبارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية» إلى آخر بقية النص الذي ذكره د. دراج. ماذا يعني هذا النص؟ إنه يعني أن الكتابة ليست انعكاسا مباشرا مستقيما يسودها منطق المحاكاة. فالبارودي لم يعبر عن الثورة العربية إلا

إن لم تلغه تماما فى بعض كتاباتها. أما ما استخلصه د. دراج من دعوة إلى أدب الطبقة العاملة، أو أدب الطبقة العاملة، فما اعتقد أن فى الكتاب ما يقول بذلك على هذا النحو. وإنما جاء الحديث عن انعدام البطل عند الروائى البيروجوازى، وإلى الحاجة إلى بروز شخصية البطل فى الأدب لا كدعوة سياسية خالصة وإنما كبعد اجتماعى فى الرواية، يعمق فنيّتها نفسها.

أما المحور الثالث : فى نقد د. دراج لكتاب «فى الثقافة المصرية» فيتعلق بمفهوم الوعى عند الكاتب. فيكاد د. دراج ينتهى فى قراءته للكتاب إلى أن «الوعى والإدراك والفهم هى العناصر الحاسمة فى الكتابة الأدبية». ويستند د. دراج فى هذا إلى نص سبق أن أشرنا إليه حول أهمية الوعى فى عدم خلط الأديب بين تجربته الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة وفى توسيع وتعميق رؤيته للواقع. على أن هذا القول بالوعى والإدراك لا يجعل من الأدب مجرد نص إيديولوجى أو معرفى، ولا يلقى فنيته كما يتصور د. دراج، بل لعله يضاعف من هذه الغنية. ولهذا يقاين د. أنيس فى بحثه عن الرواية فى كتاب «فى الثقافة المصرية» بين معالجة محمد عبد الحليم عبد الله للريف فى روايات ومعالجة عبدالرحمن الشرقاوى له، لا من حيث الانتساب الطبقي، وإنما من حيث مدى إدراك العناصر والمعطيات التي يبنى بها كل منها روايته الفنية. ولهذا فليس ثمة تناقض. كما يتصور د. دراج - فى قول د. أنيس عن تجيب محفوظ من أنه كاتب البيروجوازىة الصغيرة» وأن يقول فى الوقت نفسه «ولكننا نظلهم ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى

تعبيرا عن تجربته العامة التي «استمد منها». ولم أقل حاكى - قصائده وغير عن أحاسيس طبقة حاكمة فى طريقها إلى النمو والتماظم. أى عبر عن حركة وتفاعل وصراع وتطلع فى الواقع الاجتماعى لا عن وقائع محددة تحديدا مرأويا. أما فيما يتعلق باللغة، فإني لم يحتفظ بعلاقة مباشرة مع اللغة التي كان يتحدث بها كبار الملاك والتجار وحتى كبار العلماء. فما أعتقد أن هذه الطبقة كانت تتحدث بلغة البارودى، وإنما تحدثت بلغة حكم وسلمان. والنص لا يتحدث عن لغة، وإنما عن «صياغة لغته التي تتصف بالعنقاة والاستعلاء والوقار». ليس ثمة علاقة مباشرة انعكاسية مع أحداث الثورة، أو مع الطبقة، بل ليس ثمة علاقة مباشرة مع اللغة، بل هى صياغة أدبية خاصة لها دلالتها الاجتماعية. أى هناك تحويل فى اللغة لتكون لغة أدبية من ناحية وتعمل من ناحية أخرى دلالة خاصة. فإني العلاقة الميكانيكية الذي يتهم بها د. دراج هذا النص، حقا، إن هذا النص لم يدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية، وهذه قضية أخرى تتعلق بالإمكانات المتأمة آنذاك كتملك أدوات إجرائية تحليلية فى منهج الممارسة النقدية.

ونعود إلى مسألة الإرادية التي تحدث عنها د. دراج. فإرادة اختيار نزع أدبية أو فنية أو فكرية معينة، ليست مجرد عملية إرادية مقطوعة الصلة بكل الشروط الاجتماعية، والاختيار الذاتى لا ينفصل عن الشرط الاجتماعى، ولا عن الوعى الاجتماعى، ولا عن الموقف الاجتماعى، ولهذا فلا سبيل لتجاهل العامل الذاتى وإلا سقطنا فى حتمية شكلية - كما سبق أن نكرنا - هى بجس تراث المدرسة البنويوية التي تهمش دور الذات

وحدود النقد الأدبي، الذي كان هم مقالات «في الثقافة المصرية». فضلا عن أنه في تحليله النظري تكاد تغلب عليه رؤية حتمية أحادية هي ميراث للبنينية عند بعض الماركسيين الفرنسيين، كما سبق أن ذكرنا.

أما المحور الخامس والأخير: فيتعلق مرة أخرى بمقولة الوعي. ذلك أن د. دراج ينتقد كتاب «في الثقافة المصرية» من حيث أنه - في تقديره - يقيم فرقا صامتا أو ناطقا بين الوعي والممارسة، فهو يؤكد - بلا تعب - أهمية الوعي لكل فنان وكاتب. ويرى د. دراج أن مفهوم الوعي في كتاب «في الثقافة المصرية» مفهوم مجرد متحرر من شروطه الطبقية والاجتماعية. على أن د. دراج عندما يأخذ في تصديد مفهوم الوعي يكاد يرتفع به إلى مستوى من التجريد بما يكاد يلغى إنسانيته لحساب الشروط الطبقية والاجتماعية، فهو مقولة شبه ميكانيكية: فوعي الإنسان عنده «ليس أكثر من الشروط الاجتماعية التي صاغته. لأن الإنسان محصلة لجملة العلاقات الاجتماعية (اطروحات فيوريخ)، كما أن الأدب علاقة اجتماعية في جملة علاقات اجتماعية (برخت) أما الكتابة فهي ممارسة إنتاجية مادية تنهض على مواد اجتماعية. فالأدب لا يصدر عن الوعي، والأديب اثر لجملة ممارسات اجتماعية، أي أن الأدب لا يكتب إلا عن ممارسته. فإن حاول أن يكتب غيرها وشئ به نصه. ولذلك يمكن القول: لا يصوغ الأديب ما أراد صياغته، بل يصوغ ما سمحت له ممارسته الكتابية أن يعثر عليه» ص ٢٢٤. «إن الأديب محصلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والثقافية والفنية، وشكل هذه

مصرى قد ير في تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها. كان صادقا رافعا في معظم الأحيان». هنا يلتقي الإدراك والوعي والمعرفة بالاقتدار التمييزي الفني. إن انتماء أديب إلى الطبقة العاملة ليس من الضروري أن يجعل منه أديبا متميزا، كما أن عدم انتمائه لا يعنى بالضرورة أنه أديب يفتقد الصدق والإبداع في عمله. ولعلنا في دراسات أخرى لاحقة، قمنا بتمييز واضح بين إيديولوجية الأديب ومضمون عمله الأدبي. فما أكثر الحالات التي يتجلى فيها اختلاف بل تناقض بين إيديولوجية الأديب الخاصة ومضمون عمله الأدبي. إن الإدراك والمعرفة والوعي والفهم ليست عناصر حاسمة في الكتابة الأدبية، وإنما هي وسائل ضرورية بغير شك في الارتقاء بمستوى العمل الأدبية مضمونا وتشكيلا فنيا. وما أكثر الأمثلة.

أما المحور الرابع: في نقد د. دراج فهو غياب بعض المفاهيم الأساسية في كتاب «في الثقافة المصرية»، مثل نمط الإنتاج، والتشكيكة الاجتماعية الاقتصادية، والتمييز بين الطبقة في ذاتها والطبقة لذاتها، والفرقة بين الوضع الطبقي والوعي الطبقي، ومسألة الدولة والصراع من أجل السلطة، والطابع البنوي للإيديولوجية. وهي قضايا أساسية بالفعل، ولكنها فوق حدود كتاب يهتم مقالات متناثرة حول النقد الأدبي في سياق سياسي واجتماعي معين في مصر في بداية الخمسينيات. وما يقول به د. دراج هو دعوة إلى دراسة نظرية متخصصة حول الإيديولوجيا والأدب. ولم تكن هذه الدراسة في طموح الكتاب، أو في طاقته وإمكاناته في تلك المرحلة. على أن الملاحظ أن د. دراج في طرحه لأهمية هذه المفاهيم يخلط بين ضرورات الدراسة الأدبية،



طه حسين
بريشة الفنان صبرى راغب

مضافة إليها كذلك. بغير هذا نسقط فيما ينتقده د. دراج نفسه وهو العلاقة الانعكاسية حقاً، لا يوجد أنا ايديولوجيا بالمعنى المطلق. فالايديولوجية تعني رؤية كلية. ولكن هذه الرؤية الكلية لا تلغي التفرد والخصوصية داخلها. ولهذا فهناك بمعنى من المعاني ومستوى من المستويات وخاصة في مجال الإبداع الألبى والفنى «أنا ايديولوجى» ونحن لا نبدأ من درجة الصفر فى الوعى، أو درجة الصفر فى الممارسة، أو درجة الصفر فى التفكير. بل ليس ثمة بدء مطلق، وإنما نحن نتحرك دائماً فى كل شىء فى ملاء اجتماعى وثقافى قائم سائد. ولكننا نلجأ فى الوقت نفسه شاعلية الاختلاف والاتفاق والتنوع والاكتشاف والإبداع. ولهذا يبرز التفاوت فى مستويات الوعى، وفى مستويات الممارسة على السواء.

ود . دراج فى الحقيقة يقيم ثنائىة إطلاعية مجردة بين الوعى والممارسة. ليس هناك وعى مستقل بالفعل كما يقول، ولكن هذا لا ينفى عن الوعى تميزه وخصوصيته عن أن يكون مجرد ثمرة مباشرة للممارسة. وليست هناك ممارسة صافية. فكل ممارسة تتضمن مستوي معينا من الوعى. وهناك مستويات مختلفة من الوعى من قمتها العلمية إلى جذورها العميقة فيما يسمى باللاوعى أو اللاشعور. وكذلك الممارسة هى مستويات بين التصميم والتخطيط والقصود من ناحية والتلقائية والمفوية من ناحية. حقاً، إن الواقع هو الذى يصوغ الوعى كما يقول د. دراج ولكن الوعى يغير الواقع ويحدد أشكال الممارسة فيه. والغريب أن د. دراج يكاد يتناقض مع نفسه فى تعابيره نفسها حول هذا الموضوع عندما يقول على سبيل المثال: «تُقاس المسافة بين الوعى الذاتى

الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعى والكتابة». ص ٣٢٥. والأخذ بفهم الممارسة فى معناه الشامل كما يقول د. دراج يسقط أسطورة الوعى المستقل ويُلغى كل وهم يعتقد أن الوعى المحسوب ضامن الحقيقة، وأن الأديب سيد نفسه وحاكم أسلوبه وصانع رؤيته. «ذلك أن الأديب لا يساوى إلا ما كتب وهو يكتب فى حدود ممارسته بشكل عام» ص ٣٢٥ - ٣٢٦. وينتهى د. دراج من هذا إلى القول بأن كتاب «فى الثقافة المصرية»: «ينزع إلى تهميش الممارسة، وتضخيم دور الوعى» كأنه يقول بصوت مهموس: «إن إصلاح الوعى هو أساس إصلاح الأدب» ص ٣٢٧. ومع تقديرى الصادق لهذا الجهد الفكرى الجاد الذى يبذله د. دراج لمحاولة صياغة الظاهرة الأدبية صياغة نظرية عميقة، ودقيقة، ومحكمة، مستفيدة فى هذا من بعض مفاهيم التوسير وماشبرى، إلا أنه فى الحقيقة يكاد يهده الدقة النظرية وهذا الإحكام إلى يوحى لى بالمقولة للمادية الميكانيكية القديمة «أن الملح يفرز الفكر كما تفرز الكبد الصفراء». ونستطيع أن نترجم تلك المقولة القديمة فى ضوء الصورة التى يقدمها لنا د. فراج إلى أن «الممارسة تفرز الأديب». بل أكاد أقول: وأن الأديب رويوت ممارس نشط ! فلاشك أن الإنسان وعياً وفكراً وايديولوجياً وعلماً وإبداعاً أدبياً وفنيا ثمرة علاقاته وممارساته الاجتماعية. إلا أن هذا لا ينفى الفاعلية الإبداعية للإنسان التى تضيف إلى ثمرة علاقاته وممارساته قيماً ودلالات مضافة أكبر من هذه الثمرة نفسها، بل لعلها تختلف عنها كقيفاً. هذا هو معنى الإبداع الأدبى والفنى والعلمى والفكرى والثقافى عامة الذى هو ثمرة هذه العلاقات والممارسات وهو قيمة

والإنتاج الكتابي المحقق، بمقدار الجهد المبذول وبمستوى الأدوات المستعملة والخبرة المتراكمة، والمعارف الضرورية من أجل تحقيق إنتاج محدد ص. ٢٣٦. فإذا كان الجهد المبذول هو مظهر من مظاهر الممارسة، فالأدوات المستعملة رغم مظهرها الممارس تتضمن وعيا ومعرفة محصلة. أما الخبرة المتراكمة والمعارف الضرورية فماذا تكون إن لم تكن مظاهر للوعي، ورغم هذا الطابع التقني في «تحقيق المنتج الكتابي»، في النص السابق، ورغم هذا الطابع التقني كذلك الذي يطل من حديث التفسير وحديث د. دراج الذي هو امتداد لحديث التفسير بشأن تحويل الوعي في سيرة عملية إنتاج الكتاب التي تتحقق بالممارسة التي تستخدم أدوات مختلفة ومناهج تقنية، ورغم هذا، فإن د. دراج يقول بغير تردد فكري بأنه يتراعى من بين سطور كتاب «في الثقافة المصرية»: «صورة غائمة للمتخلف التقني الذي يظن أن المعرفة فوق الطبقات (...)» وفي تصور كهذا يقيم مفهوم السياسة أو يغيب، لأن الصراع في حقل الكتابة لا يكون أكثر من الصراع بين الجهل والمعرفة، وهكذا ينتقل د. دراج في نقده لكتاب «في الثقافة المصرية» على أساس غلبة الطابع السياسي عليه إلى تقييبيه للسياسة، ومن نقده له على أساس تمييزه الحاد بين الطبقات، إلى ارتضاعه فوق الطبقات، ومن نقده له على أساس طابعه التحريضي السياسي والاجتماعي العملي إلى تقليصه لمفهوم الصراع في الكتاب إلى صراع معلوماتي بين جهل ومعرفة، وأن مجرد إصلاح الوعي هو إصلاح للادب. وما اعتقد أن المجال يسمح بتقديم عشرات الأمثلة من كتاب «في الثقافة المصرية» عن دور الممارسة وعن

علاقتها التفاعلية التبادلية الجدلية بالوعي، وعن الطبيعة الخاصة للإبداع الأدبي الذي يستقل بتكوينه المتميز الخاص دون أن يعني هذا استقلاله المطلق عن الواقع الاجتماعي والإنساني الخارجى. وبهذا فهو ليس انعكاساً مباشراً للأيديولوجيات الاجتماعية وليس مجرد وثيقة اجتماعية كما يقول د. دراج. على أن هذا لا يعنى أن كتاب «في الثقافة المصرية» غير متخلف عن اللحظة الراهنة من مناهج النقد الأدبي. فالكتاب في الحقيقة مشروط بالسياق السياسي والاجتماعي في المرحلة التي صدر فيها منذ أربعين عاماً، وهو مشروط كذلك بالحدود المعرفية والمنهجية والثقافية لكتائبه آنذاك. وفيه - بغير تواضع زائف - بعض اجتهادات نظرية سائرنا لها قيمتها، وفيه الكثير من السليبيات والقصور وخاصة في مجال التطبيق النقدي. ولهذا كنت أتمنى أن يجعل من كتابه «دلالات العلاقة الروائية» دراسة لكتاب «في الثقافة المصرية» في إطار سياقه الاجتماعي والتاريخي والثقافي تمهيدا لدراسته النقدية في ضوء زمن مختلف، بل كنت أطمح أن يواصل تتبعه لهذا الكتاب فيما صدر عنا طوال السنوات الماضية من اجتهادات نظرية وتطبيقية أخرى. وأيا ما كان الأمر، فالجهد النظري الجاد الذي بذله د. دراج في نقده وتحليله لهذا الكتاب هو جهد جدير بالتقدير وهو يفتح آفاقاً خصبة لإعادة النظر في كثير من مفاهيمنا وتصوراتنا الأدبية.

٣ - التماثل بين «اليوناني» و«ناقد»:

أما القراءة الثالثة فهي قراءة لكتاب «في الثقافة المصرية» عبر نقد الدكتور طه حسين لمقال من مقالاته التي أشرنا إليها، أي عبر «يوناني فلا يقرأ» والطريف

فالمضمون هو الموقف الاجتماعي للكاتب ، ويتمثل في وقائع وأحداث اجتماعية . أما الشكل فهو الكيفية التي يصاغ بها المضمون . ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل إنعكاسا ليا لهذا المضمون السابق المجرد ، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسي الخارجى للأدب والعمل الأدبى ، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبى بل الانطلاق من الكيان القبلى للوعى الأيديولوجى المفترض سلفا . عندئذ يصبح الشكل وعاء لاحقا لمضمون سابق يسعى إلى تشكيله ، كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه ، وتصبح علاقة مجاورة مكانية شبيهة بعلاقة المجاورة التي تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة . ولن يعتد فى هذا بما قاله العالم وأنيس من «أن صورة الأدب أو شكله ليست هى اللغة بل هى عملية فى قلب العمل الأدبى لتتشكل مادته وإبراز مقوماته» (....) بهذا الفهم الوظيفى للصوره يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من دخال وتفاعل ضروريين، فمادة الأدب ليست بدورها - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة ، بل هى أحداث لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ، ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشترك الذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها .»

ويلق د. عصفور على هذا النص من الكتاب « فى الثقافة المصرية » قائلا: « إن فهم الشكل باعتباره

أن هذه القراءة رغم اتفاقها مع نقد الدكتور طه حسين لهذا اليونانى تنتهى إلى القول بالمماثلة والتوحيد بين نقده «اليونانى» وبين هذا «اليونانى» نفسه فى مظهر أساسى من مظاهره . إنها قراءة الدكتور جابر عصفور فى بعض صفحات من كتابه القيم «المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين» [الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢].

وهـ . عصفور يعرض أولا لنقد طه حسين لمن يسميهم بواقعيى الخمسينيات، سواء فى مقاله «يونانى فلا يقراء» الذى نشر فى الجمهورية فى ١٩٥٤/٣/٥ : أو فى مقال له فى الرسالة الجديدة بعنوان «واقعيون» فى أبريل ١٩٥٦ . فالدكتور طه حسين يقول بأن واقعييتهم تحول الفن إلى محاكاة حرفية، للجانب المادى للحياة، وهى تصوير فوتغرافى للمجتمع، ويخضع لعقيدة منتظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته. ويؤيد د. عصفور هذا النقد الذى يوجهه د. طه حسين لواقعيى الخمسينيات، فيقول: «فالحق أن الواقعية التى قدمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء ، خصوصا فى تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعل. ولكن هناك فرقاً بين الواقعية بوصفها نظرية أدبية فى ذاتها، وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية، كما قدمها محمود أمين العالم، أو عبدالعظيم أنيس، أو محمد مندور فى الخمسينيات». ثم يقول «ورغم أن هذه التطبيقات كانت تحدث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، إلا أنها كانت تحول العلاقات بينها . فى التحليل العملى - إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين، رغم الخلاف الظاهرى المعلن.

الانعكاس والمضمون والشكل والمادة والصورة. ولعل أبرز هذه المفاهيم التي تسبب سوء الفهم هو مفهوم المضمون. وليس أدل على ذلك من أن د. عصفور يقول في تطبيقه على هذا النص من كتاب « في الثقافة المصرية » :

« إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة داخل العمل وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع داخل العمل أيضا، وإنما هو فهم لا يميز بين الطرفين». ذلك أن المفهوم في النص ليس أحداثا تقع في داخل العمل، وإنما الذي يقع داخل العمل هو مادة العمل، أو بتعبير آخر موضوعه، أو عناصر موضوعه. أما المضمون فهو ما تشكله الصياغة من دلالة للعمل. فالمضمون ليس أحداثا بل هو القيمة المضافة التي تحقق داخل العمل من تشكيل موضوعه وصياغته.

ولعلنا عرضنا هذا بشكل أكثر تفصيلا في دراسة لاحقة نشرت في بداية السبعينيات في مجلة الاقلام العراقية جاءت فيها هذه الإجابة على تساؤل: من أين تصدر القيمة المضافة التي تشكل أدبية الأدب أو إبداعيته؟ وكانت الإجابة: «أنها لا تصدر من الموضوع الأدبي وحده ولا من الشكل الأدبي وحده، وإنما من المضمون أساسا. بل إن القيمة المضافة في الأدب هي نفسها مضمون الأدب. إنها تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضمونا معينا». راجع: مفاهيم وقضايا إشكالية، لكاتب هذه السطور، ففيه نص هذا المقال القديم. دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص ٢١١ - ٢١٢.]

حركة متصلة في داخل العمل، وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع في داخل العمل أيضا، إنما هو فهم لا يميز بين الطرفين. وأهم من ذلك أنه فهم يتحول - عند التطبيق - إلى الثنائية التي يسلّم بها طه حسين نفسه، وأعني ثنائية الدخال والخارج، والمعنى واللفظ.

ثم يضيف د. عصفور: « إذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية في مفهوم الانعكاس التي تستند إليه هذه التطبيقات، ومن ثم فهم الظواهر باعتبارها انعكاسا مباشرا لوقائع اجتماعية، أو أفكارا أيديولوجية، مما يجعل الموازنة بين الأعمال الأدبية وما تعكسه شبيهة بالموازنة بين الموضوع وصورته في المرأة، فيسعى النقاد إلى المقارنة بين صورة وأصل ويحول العمل الأدبي إلى محاكاة للواقع الاجتماعي » [المرجع السابق صفحات ١١٠ - ١١١ - ١١٢].

وقيمة هذا النص الذي يقدمه د. عصفور أنه يدخل بنا مباشرة في جوهر المفهوم النظري للكتاب مما يتيح لنا أن نرتفع بحق إلى مناقشة نظرية حول بعض المفاهيم التي وردت في هذا النص، والتي تحتاج بالفعل إلى توضيح، ولا أقول إلى اتفاق بالضرورة.

ود عصفور شأنه في ذلك شأن د. طه حسين يكاد يرى أن الرؤية النقدية في كتاب « في الثقافة المصرية» هي رؤية غير فنية أو غير أدبية، بل هي رؤية فئوتغرافية تسجيلية للواقع، وذلك في تقديرى يؤدى إلى فهم غير دقيق لدلالة بعض المفاهيم الواردة في النص، مثل

على أن النص القديم في كتاب « في الثقافة المصرية » يحمل هذا المعنى كذلك، فالتشكيل كما يقول ذلك النص حركة بالفعل ، داخل العمل لأنه عملية هيكلية أو بنية لمادة العمل ولعناصره ، ولأحداثه ووقائعه ، بما يفجر منها دلالة ، أو مضمونا كلياً . ولهذا فالمضمون إنتاج داخل العمل الأدبي بفضل أعمال الصياغة الفنية له . أي مرة أخرى هو قيمة مضافة . ولهذا تختلف الصياغة البنائية داخل العمل عن الصورة ، التي يستخدمها . طه حسين والعديد من النقاد - والتي يغلب عليها طابع السكون - كما يختلف المضمون داخل العمل عن مادته ومعانيه المتناثرة . ولعل هذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو الانعكاس . فلا شك أن كل أدب أو فن فيه من عناصر الواقع الخارجى ما فيه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، سواء كانت عناصر نفسية ذاتية ، أو اجتماعية أو طبيعية أو خبرة . إنها مادة العمل الفنى . إنها الأصل بالفعل كما يقول د. عصفور . ولكن هذه المادة التي تنتسب إلى أصل خارج العمل الأدبي ، ليست هي - حرفياً - بعد أن أصبحت داخل العمل الأدبي هي نفسها ما كانت عليه أو ما هي عليه خارج العمل ، أي في أصلها . ذلك لأنها رؤية ، زاوية اختيار ، خلاصة خبرة حية أو متخيلة ، رمز غير مباشر ، نمط كلى عام لمعطيات متفرقة متناثرة مختلفة إلى غير ذلك ، ثم إن كل هذه المواد المتحوّلة بتواجدها داخل عمل أدبي قد أعيد تحويلها مرة أخرى بتشكيلها وصياغتها تشكيلاً وصياغة ، بحيث انتقلت من حقيقتها المظهرية أو حتى الرمزية والمتخيلة إلى شيء آخر تتبع حقيقته الجديدة من داخل هذه البنية المشكلة أو المصاغة . ولهذا فحقيقتها الجديدة نابعة من هذه البنية الأدبية . وحقيقتها جزء من حقيقة أكبر هي هذه

البنية ، وهي عنصر من عناصر بناء الدلالة أو المضمون الكلى للعمل ، حتى ولو كان هذا العنصر منها أو ذاك ، متناقضاً مع هذا المضمون العام . ذلك أن مضمون العمل ليس هو معنى هذا العنصر أو ذاك بل هو القيمة المضافة من الوحدة المشكلة من عناصر العمل جميعاً . وتمنيت لو وقف د. عصفور عند هذه الفقرة التي تخطأها ، ولم يذكرها في النص الذي أشار إليه في كتاب « في الثقافة المصرية » ، تقول هذه الفقرة : « يعد العمل الأدبي بناءً متكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه ، هي كماله وحقيقته » . كمال العمل إذن وحقيقته ليس في أنه يعكس بشكل مباشر موضوعاً خارجاً ، وإنما هو ما يحمله من مضمون مشكل داخل بناء متسق . ولعلنا أشرنا في فقرة أخرى إلى أن هذا الاتساق يحمل قيمة جمالية متداخلة مع القيمة المضمونية أو الدلالية لو شئنا استخدام مصطلح أكثر وضوحاً وتحديداً . هناك خارج يغير شك له صده داخل العمل ، ولكن هذا الخارج يتخذ داخل العمل بتشكيله مضموناً خاصاً ، ولهذا فهو ليس انعكاساً مباشراً مرئياً . ولعلّي تمنيت كذلك أن يقف د. عصفور عند ردنا على د. طه حسين عندما قال إن دعوتنا الواقعية تذهب إلى « أن كل أثر أدبي لا يصدر عن الوقائع والمواقف الإنسانية ليس أدباً عندنا ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغي أن يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الأرض ، فإن كل الأشياء التي تتألف منها الطبيعة لا تصلح موضوعاً أو مضموناً للأدب » : فماذا قلنا في ردنا على د. طه حسين ؟ كان ردنا يعبر عن دلالة المضمون كما نقول بها . قلنا : « إن أدب الطبيعة في الآداب العالمية جميعاً قديمها وحديثها إنما

هو ادب إنساني يعكس مشاعر وتجارب إنسانية . وأنه ليس تسجيلاً لطبيعة عارية تماماً من الظلال الإنسانية ، وإنما هو تعبير عن خبرة إنسانية . وبعد أمثله عديدة ذكرناها قلنا : « إن النظرة إلى الطبيعة نظرة إنسانية .. جذ إنسانية . وأن هذه النظرة الإنسانية تعكس موقف الفنان من الحياة التي هي بدورها وقائع اجتماعية » .

لعل هذا يعطى الدلالة الحقيقية لمعنى الانعكاس ومعنى المضمون فى الأدب . الانعكاس ليس انعكاساً مرآياً لأصل خارجي تنعكس صورته داخل عمل أدبي . والمضمون هو الدالة الكلية للعمل وليس معانيه المتناثرة ، أو فكرة داخل الأدب تعكس فكرة خارجه، وهذه قضية أخرى تحتاج إلى توضيح. ذلك أن الخارج العيني الشخص في عناصر وأحداث ووقائع خال من المضمون، وكذلك شأن العناصر والأحداث العينية الشخصية داخل العمل الأدبي. على أننا نستخلص مضمون عناصر الخارج الموضوعي وأحداثه ووقائعه بما نسميه القانون العلمي، فالقانون العلمى هو ثمرة عملية استخلاص العلاقة العامة التي توحد بين العناصر الاجتماعية والطبيعية المتناثرة المتفرقة فى ظاهرها. بهذا القانون الكلى ندرك الدلالة العامة لهذه العناصر من أحداث ووقائع ومواقف. وقد يقترب المضمون فى العمل الأدبي من مفهوم القانون العلمى مع الاختلاف الشديد بين طبيعة العلم وطبيعة الأدب. أى أننا نكتشف المضمون العام والدالة الكلية للعمل من عناصره المتناثرة والمتنوعة والموجودة فى تشكيله وبنائه العام. ولهذا فمضمون العمل الأدبي ليس انعكاساً كذلك لمضمون خارج هذا

العمل. فمضمون العمل الأدبي مستخلص من عناصره الداخلية ووجدته. والمضامين للمعبرة عن حقائق الواقع مستخلصة من دراسة وتحليل هذه الحقائق. ولهذا فالتمائل بين دالة أو مضمون عمل أدبي، ودلالة موقف اجتماعي خارجي لكاتب هذا العمل لا يعنى انعكاساً. حقاً، إن اكتشاف مضمون العمل الأدبي ودلالته لا ينبغي أن يكون مسبوقاً على تحليل العمل الأدبي وتقييمه، أو مفروضاً عليه بسبب معرفة مسبقة بموقف كاتبه. فإن حدث هذا يكون خروجا على الممارسة النقدية. وإنما ينبغي أن يستخلص المضمون - كما ذكرنا - من الدراسة المحايدة للعمل الأدبي نفسه. وقد يكون هذا المضمون معبراً بحق عن رؤية الأديب ومواقفه الاجتماعية والإنسانية، وقد لا يكون كذلك، بل قد يكون مناقضاً له. ولكن هذا المضمون سيكون تعبيراً عن رؤية كلية للحياة الخارجية عامة سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو طبيعية. وعلى هذا فالقول بالمضمون الذي هو ثمرة الصياغة هو نفسه الذي يعيد العمل الأدبي عن أن يكون انعكاساً مباشراً للواقع الخارجي، ولو تاملت أو تشاكرت مع مضمون لموقف خارجي. وفي تقديرى أن هذا هو جوهر النص النظرى الذي أسماه د. طه حسين: « **ديونائى فلا يقرأ** » واعتبره مجرد دعوة إلى تسجيل وثائق فوقغرافي للواقع، وشايحه فى ذلك عكبر من الأدياء والنقاد والباحثين، كان من بينهم د. **عصفور**. رغم أن د. **عصفور** يشير إلى دالة قريبة إلى هذه الدالة التي عرضناها لفهم المضمون وذلك فى نقده للطابع الجزئى لتحليل د. طه حسين للنص الأدبي « **ببل النظر إليه بوصفه مضموناً متحدداً لصورة كلية** » (نفس المرجع ص ١٨٧). ولا شك أن التطبيق الذى قمنا به

العلمية المتخصصة، فإن النقد الأدبي ما يزال في بحر الإبداع يبحث عن دلائل مرشدة.

وتعود إلى حوارنا مع الدكتور عصفور، الذى لا يقف عند ما قدمناه من توضيح، وإنما يمتد إلى محاور أخرى أثق أن الحوار حولها سيكون موضوعيا بعيدا عن تلك الاتهامات المحسنة والتجنى الذى يملأ مواقف شخصية ومحاولات الاستعلاء والتشويه والاستخفاف التى نستشفها للأسف فى بعض التعليقات على كتاب «فى الثقافة المصرية».

ان د. عصفور لم يكتف بالقول بأن صنيعنا النقدي الواقعي، كان أقرب إلى مزالق المصاكة، وأنه خلط خلطا خطرا بين النقد الأدبي والسياسة العملية، بل إنه انتهى كذلك إلى هذا السؤال المثير حقا: «هل هناك خلاف جزئى بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟» [المرجع السابق ص١١٢] ويقول: «إذا كان العمل الأدبي يصدر عن المجتمع فيصير مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصير مرآة تغيره. فليس هناك أى فارق جزئى بين موقف طه حسين، وخصوم الخمسينيات من الواقعيين (.....) إنه واقع معهم فى إطار نفس الموقف بكل مزالقه التى تنطوى على السلب فتحول الأدب إلى محاكاة وتجعل التغير فى الأدب صدى اليا لتغير المجتمع» [ص١١٤] ولعل هذا يفرض علينا أن نعرض باختصار شديد لما يقصده د. عصفور بتعبير الصيغة التوفيقية عند طه حسين.

فى كتاب: «فى الثقافة المصرية» لم يكن دقيقا فى التعبير عن هذه الرؤية النظرية، بل لقد خذلها فى أغلب الأحيان. ولعلنا قد أشرنا فى المقدمة التى كتبناها للطبعة القاهرية الثالثة من الكتاب إلى هذا الأمر وأرجعناه إلى عاملين: العامل الأول هو صدور هذه المقالات التطبيقية للكتاب فى لحظة سياسية واجتماعية صراعية محتدمة. بل كان المقصود بها المشاركة فى الممارك الوطنية والديمقراطية والاجتماعية آنذاك، وتغذيتها من خلال النقد الأدبي. أما العامل الثانى فهو أننا كنا ندرک نظريا طبيعة العلاقة بين الصياغة والمضمون، وبين الأدب والواقع على النحو الذى ذكرناه، ولكننا فى الممارسة النقدية لم نكن نملك الأدوات الإخراجية الملائمة لاكتشاف البياض هذه العلاقة، وخاصة فى تجليها الإبداعى.

وفى تقديرى - بدون محاولة تبريرية - أن هذا كان الطابع الأغلب لكثير من الكتابات النقدية فى العالم عامة، وفى البلاد التقدمية وبلدان العالم الثالث بوجه خاص. ولكننا حتى فى حدود التطبيق الناقص كنا نضيف جهدا إلى جهود الخروج من حدود النقد اللغوى والانطباعى والنفسى والأكاديمى عامة. ولعل بعض كتاباتنا التطبيقية النقدية التالية لمرحلة الخمسينيات أن تكون أكثر تعبيراً عن رؤيتنا النظرية التى عرضت لها فى الفقرات السابقة. وإن كنت اعترف بموضوعية كاملة، أن قضية كشف الدلالة الداخلية للعمل الأدبي ما تزال قضية إشكالية، تتراوح بين الوصف البنوي السكونى الشكلاني، أو التحليل التفكيكي، أو الدراسة الاسلويبية أو السيميوطيقية أو التفسيرية الخالصة. ورغم ما تحققت هذه الاجتهادات من إضافات قيمة فى مجال الدراسة

ويبدو أن «اليوناني الذي لا يُقرأ» سينتقل إلى موقف التوضيح، إن لم يكن الدفاع عن ناقده الأول طه حسين!

يرى د. عصفور بدراسة التفصيلية العميقة المدققة لكل ما كتبه د. طه حسين من دراسات أدبية ومقالات نقدية إلى أن النقد الأدبي عند طه حسين ذو رؤى أو نظرات ثلاث: الأولى تسعى للربط بين الأدب والعالم الخارجي أى المجتمع، والثانية للربط بين العمل الأدبي وذات الأديب، والثالثة للربط بين العمل الأدبي والعصر أو الإنسانية التى تتجاوز المجتمع والفرد. على أن هذه الرؤى الثلاث لا يلغى بعضها بعضاً، بل نجدها كما يذهب د. عصفور متجاذرة فى مشروع طه حسين النقدى. ويرغم ما بينها من اختلاف وتباين، فهناك شيء مشترك يوحد بينها هو ما يمكن أن ترمز إليه المرأة. فكل رؤية من تلك الرؤى إنما هى تعبير عن انعكاس موضوع الأدب عن أصل خارجه، سواء كان هذا الأصل مجتمعاً أو ذاتاً أو عصرًا. وهذا التجاور بين هذه الرؤى أو المواقف الانعكاسية، رغم تباين موضوعاتها التى تعكسها، هو الذى يدفع د. عصفور إلى القول بالسمعة التوفيقية فى مشروع طه حسين النقدى.

هناك جذر مشترك هو الانعكاس المرأى، وهناك اختلاف موضوع الانعكاس، بما يعنى تعدد الرايا، ثم هناك التجاور بين هذه الرايا. على أنه رغم هذه الثلاثية الانعكاسية فإنها تنطوى على ثنائية بينها جميعاً. هذه الثلاثية هى ثنائية موضوع وصورة فى المرأة، أصل وصورة فى الأدب. هذه هى باختصار شديد للغاية دلالة

التوفيقية التى يصف بها د. عصفور مشروع طه حسين النقدى.

ودين أن تدخل فى تفاصيل أبعد من ذلك. على أهميتها. - نعود إلى السؤال الذى أثاره د. عصفور: «هل هناك خلاف جدرى بين الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية لطة حسين؟ هل هناك فارق بين أن يقول د. عبدالعظيم أنيس أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة لأن أدبه يعكس طبقته وأن يقول طه حسين أن أدب «مونتني» و«رابليه» فى القرن السادس عشر. يصور حياة الطبقة الفرنسية التى كان يعيشان فيها أصدق تصوير»، و«هناك عند طه حسين توازٍ لافت بين الصورة وموضوعها، بين العمل الأدبي والمجتمع. إنه نقلنا دائماً من العمل إلى أصله». (ص ١٢١) ويقول د. عصفور: «إن أثر العمل الفنى فى سجن المشكلة مع «الحياة الواقعية» وإخضاعها للحكم لقانون العلة، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى يفيض دائماً بالصدق والصدق تطابق بين طرفين: وعلاقة يذعن فيها المخلول لعلته. وما دمنا فى قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة، فإننا لن نكون أصحاب أدب وفن بل أصحاب تصوير وتسجيل» [ص ١٢٢].

ولهذا فهو يرى أن طه حسين فى إطار صيغته التوفيقية يجعل من البعد التاريخى الوثائقى للأدب أحد جوانب قيمته التى يجب على الناقذ أن يعنى بها. ويقول: إن فى هذا الإيمان خطورته التى تؤدى إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة، وهو نظر كامن فى

يعبر عن الظواهر والسمات الخارجية ولا يفوص في التحليل الطبقي الصراعى فى المجتمع.

ولعل كتاب «العقاد»: «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» يقدم صورة جليلة لهذا الفهم الخارجى البرائى للبيئة الاجتماعية. أما رؤية كتاب: «فى الثقافة المصرية» للمجتمع فهى رؤية للبيئة الطبقيّة الصراعية للمجتمع موضوعيا وتاريخيا. ولهذا فالمضمون الأدبى لا يصور مظاهر لبيئة خارجية اجتماعية أو طبيعية. كما سبق أن ذكرنا، وإنما يعبر عن دلالة الصراع الاجتماعى الدائر فى المجتمع والمواقف المختلفة منه وانعكاس ذلك أدبيا فى الدلالة الكلية للعمل الأدبى. فالأدب لا يعكس مجرد مظاهر البيئة أو ظواهرها المختلفة وتأثيرها على شخصية الأديب، أو على بعض صفات أعماله الأدبية، وإنما يعبر بمضامينه عن الدلالات والمواقف الإيديولوجية والفكرية والشعورية الكامنة فى المجتمع، وراء مظاهره وعناصره الصراعية المختلفة.

ولهذا فهو لا يصور وإنما يكشف ويستخلص ويبلور وينتج مضمونا كليا دالاً ما يبعده نظريا على الأقل عن مفهوم الانعكاس المباشر. أما مفهوم البيئة والمجتمع والخارج عند طه حسين مفهوم - كما ذكرنا - أقرب إلى السكونية الاجتماعية. وأقرب إلى تصوير الأوضاع الاجتماعية، لا التعبير عن ألياتها ودينامياتها ودلالاتها الطبقيّة الكلية الضخيمة.

ونلاحظ أن نقد د. عصفور لمفهوم الانعكاس يكاد يلقى تماما السببية الاجتماعية، وأشراها فى العمل الأدبى، مما يكاد يجعل العمل الأدبى عنده منبت الصلة بواقعه

طبيعة تشبيه المرأة نفسه. فمادام الأدب يعكس حقائق تتصل بالجماعة فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة. ومادام ما فى الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر يرتبط بمهامه ووظيفته بوصفه مرآة، فمن المنطقى أن يمثل هذا البعد جانباً من جوانب قيمة العمل الأدبى. فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب. ويتحد قيمة العمل الأدبى مع صنفه التاريخى». (ص ١٢٦).

وقد لا يتيح لنا هذا المجال الضيق الدخول فى تفاصيل حول هذا الموضوع. فحسبنا هذه الإشارة السريعة التى يريد بها د. عصفور تأكيد المشاكلة والتماثل بين الموقف النقدي لطله حسين والموقف النقدي لواقعى الخمسينيات، على أساس هذا الانعكاس الحرلى للواقع الخارجى.

وقد يعنى فى البداية أن أوضح الفرق بين رؤية طه حسين النقدي للواقع الاجتماعى الخارجى، ورؤية كتاب «فى الثقافة المصرية». فرؤية د. طه حسين، للواقع الخارجى سواء فى الصورة الجبرية للعلاقة بين الأدب والمجتمع التى استمدتها من «تين»، وأسس عليها رسالته الأولى: «تجديد ذكرى أبى العلاء»، أو فى الصورة الأقل جبرية والتى نقد بها مفهوم تين كما جاء فى كتابه: «فى الشعر الجاهلى»، أو: «فى الأدب الجاهلى»، أو فى بقية كتاباته الأخرى التى جاءت بعد ذلك. أقول: إن هذه الرؤية إنما تعبر عن علاقة بين الأدب والبيئة الاجتماعية بشكل عام، ومفهوم البيئة الاجتماعية مفهوم

الاجتماعى. وتكاد رؤيته لهذا أن تكون على نقيض رؤية د. نراج التى تقول بالسببية الاجتماعية: وإن يكن بشكل اقرب إلى الميكانيكية والجبرية. وإذا كان د. عصفور ينقد كتاب **دفى الثقافة المصرية** بسبب طغيان هذه السببية الاجتماعية، فإن د. نراج ينتقده بسبب انعدام هذه السببية. وكلا الرأيين على اختلافهما لا يعبران تعبيرا صحيحا عن حقيقة المفهوم الجذلى للسببية الاجتماعية فى منظور كتاب **دفى الثقافة المصرية**.

ولعل د. عصفور - فى كتابه **والمرأيا المتجاوزة** على الأقل فيما اعرف - يجعل من كل إحالة فى الأدب إلى واقع خارجيه علاقة انعكاسية مباشرة، إنه يكاد يعبر بهذا عن رؤية مفارقة للأدب تكاد تقترب مما يسميه البعض بالأدب فى ذاته، المستقل عن كل ما عداه. فكل قول بمرأة أدبية تعكس ما هو خارجها هو عنده انعكاس يخرج بالأدب عن أدبيته، ويجعل منه وثيقة اجتماعية وتاريخية. وهذا ما قد يحى بلن د. عصفور كان فى مرحلة تاليفه لهذا الكتاب اقرب إلى المدرسة البنوية لا فى توجيهها الماركسى عند النوسير - وماشيري وبولنزاس الذى تآثر بهم د. نراج، ولا فى توجيهها التكويني عند لوسيان جولدمان الذى تآثر بمدرسته الدكتور محمد بركة، ربما، فى توجيهها الشكلى الخالص. ولعل هذا هو وراء إلصاقه لمفهوم الانعكاس الماروى المباشر على رؤية الدكتور طه حسين. ورؤية كتاب **دفى الثقافة المصرية** - على اختلاف الرؤيتين - للعلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الإلفاظ والمعانى والصورة والمادة فى

الأدب. وأخشى أن يكون د. عصفور قد أقام شبكة من الثوابت المفهمية دفعت بمنطقه التحليلي - برغم دقته وعمقه - إلى الحسم القاطع بالنسبة لبعض الاجتهادات النقدية، مما أدى إلى إخفاء وتغيب تفاعلاتها وتداخلاتها من ناحية وتطورها وجدليتها من ناحية أخرى.

واكاد أشير إلى ثلاثة مفاهيم أساسية، أول هذه المفاهيم هو مفهوم المرأة التى قد نجد ما بشكل أو بآخر بدلالة أو بأخرى عند العديد من كتاب هذه المرحلة من الثقافة المصرية، بل وعند كثير من الكتاب فى الثقافة العالمية عامة. ولكننا نجد هذا المفهوم قد قلصه د. عصفور فى مفهوم أحادي عند طه حسين هو مفهوم الانعكاس المباشر، مع أن المرأة قد تكون لها أكثر من دلالة، ولا تقتصر دلالتها على مجرد انعكاس الشيء نفسه فقد تكون كشفا لخفايا باختلاف زواياها ومدى تركيزها تبعيدا أو تقريبا، تضفيها أو تصغيرها، تشويها أو تجميلا، تجلية لمعرة أو تغييبا لها، جميعا لمقترقات أو تفريقا لوحدات، فحتى الفوتوغرافيا - كما أشار د. عصفور نفسه إشارة سريعة - لا تعبر عن انعكاس تسجيلي مباشر، بل لعلها تعبر عن مضامين ودلالات، بل تضيف إلى الأصل أبعادا وأعمالا، فلا تكون مجرد وسيلة لبناء صورة معكوسة بشكل حرفي.

أما المفهوم الثانى فيلتق بالقول **بالتجاوز بين ظواهر الانعكاس** الثلاث: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية والتى يقول بها د. عصفور. فلا شك أننا نجد عند د. طه حسين هذه العلاقات الثلاث فى دراساته الأدبية وكتاباتة النقدية. ولكننا قد لا نجد ما

أما المفهوم الثالث فهو عدم الفصل المنهجي الواضح في كتاب د. عصفور بين دراسات الدكتور طه حسين الأدبية ومقالاته النقدية. إن أغلب ما كتبه د. طه حسين عن أثر المجتمع أو الذات الفردية أو الإنسانية في الأدب ليس من قبيل النقد الأدبي، وإنما هو من قبيل الدراسة الأدبية. ولهذا نجد تمايزاً منهجياً بين غلبة الجانب التحليلي العقلي في دراساته الأدبية، وغلبة الجانب الانطباعي التذوقي في مقالاته النقدية، وإن لم تفقد هذه المقالات النقدية أحياناً من جانب عقلي أو علمي في منهجها.

ولا شك في الطابع التوفيفي للمشروع الأدبي للدكتور طه حسين، كما يقول د. عصفور، ولكنه أقرب إلى الانتقائية التي تختلف باختلاف طبيعة الموضوع الواحد، وباختلاف طبيعة ما يكتب، هل هو دراسة أو نقد أدبي أو حديث نقدي - على حد تعبير د. عصفور - أو هو تعليق في صحيفة يومية أقرب إلى التعريف بكتاب أو برواية أو بديوان شعر، فضلاً عن التداخل والتطور الذي يطرا على عناصر هذا النهج الانتقائي نفسه الذي كان يتحرك بشكل عام في تناوله للأدب في إطار رؤية مستحددة الجوانب تجمع، وتتراوح بين التناول التاريخي والتناول العقلي العلمي، والتناول التحليلي، والتناول الاجتماعي، والتناول النفسي، والتناول الذوقي والانطباعي والجمالي والقيمي عامة. إن د. طه حسين عالم، وأستاذ جامعي، وفنان مبدع للأدب، ورجل ذو مسؤوليات اجتماعية عامة ومتنوعة، وكان محور صراعات فكرية وسياسية وأدبية مختلفة. ولهذا فمن الصعب أن نحدد له نظرية أدبية محكمة البناء صارمة المنهج في كل ما يكتب على

دائماً في هذا المنظور التجاوري الذي يتضمن معنى الثبات المنهجي. بل سنجد منهجية د. طه حسين تختلف في رؤيته الاجتماعية الجبرية التي نجدها في رسالته الأولى عن أبي العلاء التي كان يتأثر فيها بكتابات تين - كما سبق أن ذكرنا - عن رؤيته الاجتماعية في كتابه «في الشعر الجاهلي» أو «في الأدب الجاهلي» بعد تأثره بمنهج لانسون. وسنجد أن حدود رؤيته الاجتماعية وأعماقها ودلالاتها تختلف في مراحل حياته، وفي أنماط دراساته ومقالاته وتعليقاته الأدبية المتنوعة، وإن وجدنا نصاً في بداية كتاباته يماثل نصاً في أواخر كتابته يعبر عن هذا المفهوم الاجتماعي الجبري. سنجد ثباتاً لمفهوم العلاقة بين الأدب والمجتمع ولكننا سنجد هذا المفهوم مختلفاً أو معدلاً، أو متطوراً بمستوى أو بأخر في المشروع الدراسي والنقدي العام للدكتور طه حسين. إن جذراً أساسياً من جذور فكر طه حسين هو الجذر التاريخي والعقلائي.. وبهذا الجذر في جانبه التاريخي، وجانبه العقلائي لا يكشف عن ثبات مطلق لهذه الدلالة الجبرية للعلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع، فضلاً عن الجانب الجمالي أو الفني الذي يضيفه د. طه حسين إلى العمل الأدبي والذي يخلخل بالضرورة كذلك هذه الدلالة الجبرية. ويستطيع أن نقول الأمر نفسه بالنسبة لموضوع العلاقة بين العمل الأدبي وبين المجتمع أو الذات الداخلية أو بينه وبين عصره والإنسانية عامة. بل لعنا نجد تداخلاً في دراسة د. طه حسين بين هذه الظواهر الانعكاسية الثلاثة: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية، وليس مجرد تجاور، بحيث تتوحد بهذا التداخل الصورة التي يرسمها لشخصية أدبية من الشخصيات أو لعصر من العصور.

اختلاف مستوياته، دون أن يعني هذا بالطبع إهدارا لكل ما تنسب به كتاباته الجوهرية من إطار متسق موحد، رغم تنوع عناصرها، وتفاوت مستوياتها واختلاف مناهجها. إنه إطار عام - كما ذكرنا - من الرؤية التاريخية والعقلانية والتحليلية والاجتماعية والنفسية والإنسانية والذوقية والانطباعية، والإحساس العميق المرفق بالجمال والإبداع، والحرص الدائم العنيد على الحرية والليبرالية والكرامة الإنسانية وإرادة الفعل والتغيير والتجديد والتفتح الإنساني. ولهذا فقد يكون من الخطأ منهجيا أن نحدد بشكل قاطع معالم الرؤية النقدية عند طه حسين في كل ما صدر عنه من كتابات أيا كانت طبيعتها ومستواها وغايتها وملابساتها. فلا بد من التفرقة في العديد من هذه الكتابات بين العابر والجوهرى. ولا شك أن الواقع الخارجى والباطنى الذاتى والإنسانى عامة كان ينعكس في كل ما يكتب د. طه حسين من دراسة أو نقد أو إبداع. ولكن ليس ممسحا في تقديرى أن **الانعكاس** في النقد الأدبى عند د. طه حسين كان انعكاسا واقعيًا وثائقيًا وليس انعكاسا فنياً.. ولا شك أن هذه الكلمات تحتاج إلى دراسة تفصيلية لإثباتها. ولكن حسبنا في هذا المجال الضيق أن نقتصر على وقفة أخيرة سريعة حول ما يراه د. **عصفور** من انعكاسية مباشرة في النقد الأدبى عند طه حسين.

في تقديرى، بشكل عام، أن مدرسة طه حسين هي أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبى، وإذا كانت دراساته الأدبية تعتمد على الجانب التحليلي العقلانى العلمى - كما ذكرنا من قبل - فإن مساهماته النقدية الأدبية يسيطر عليها الطابع الذوقى الانطباعى، دون أن تخلو من الجانب العقلانى - في الوقت نفسه - أحيانا. وهذا هو ما يجعل مدرسته الأدبية ذات طابع

توفيقي انتقائي، وإذا كان د. **عصفور** قد وجد في رمز المرأة وحدة تركز عليها مناهج الدكتور طه حسين الأدبية سواء الدراسية منها أو النقدية، وأقام على هذا الأساس رأيه في الصفة الانعكاسية المباشرة في مشروع طه حسين الأدبى عامة، فقد أشير إلى مفهوم آخر اعتبره أساسا يرتكز عليه هذا المشروع هو مفهوم الصدق. وقد لا يكون هناك فارق بين مفهوم الصدق - هذا المفهوم المعنوى القيمي - ومفهوم المראה - هذا الرمز المادى .. فالمرأة تصدق صدقا مباشرا فيما تعكس من وقائع، لو أخذناها بشكل موضوعي ثابت. ولكن الصدق ليس مجرد مرآة عاكسة. وإنما هو معيار للحقيقة، ولست أقصد هنا الصدق بمعناه الأخلاقى، وإنما بمعناه المعرفى. وإذا كان الصدق بمعناه المعرفى في مجال الدراسات الأدبية يمكن أن يصبح مرادفا للعلم والعقلانية والموضوعية، فإنه في مجال النقد الأدبى قد يصبح بالفعل معيارا للمطابقة بما يهرل القيمة الفنية الإبداعية للأدب. ولعل هذا هو ما أضعف بعض الأحكام النقدية عند طه حسين. إلا أن الصدق عند طه حسين في كثير من تطبيقاته النقدية ليس صدقا معرفيا، وليس صدقا أخلاقيا، إنما هو صدق تعبيرى أو بتعبير آخر صدق شعورى متلائم مع الحقيقة، أى مع تجربة ذاتية، وبينة اجتماعية وعصر. إنه ليس مجرد صدق اجتماعى تاريخى، وبالتالي ليس مصالحة بل هو صدق شعورى أو بتعبير طه حسين صدق فنى، ويقصد بالصدق الفنى التعبير عن الشخصية من ناحية، وبلغة ملائمة للحياة والعصر من ناحية أخرى. وهو بهذا المعنى تعبير عن الحرية. تعبير عن التحرر من الضرورات والتقاليد والموروثات والمفروضات الخارجية. ولهذا يكاد الصدق الفنى عند طه حسين أن يكون مرادفا لمفهوم الحرية. وإذا كان الجمال عند **العقاد** مرادفا للحرية، فإن الصدق الفنى عند طه حسين هو الذى يرافق الحرية. والصدق الفنى عند طه حسين هو ما يتركه في سامعه وقارته من

انفعال بما يحمله من صور ودلالات عبر تشكيله الجمالي الخاص. والكذب في الشعر - بهذا المعنى - هو صدق فني، إذا استطاع أن يحقق هذا الانفعال. ولهذا فالصدق الفني عند طه حسين هو مركب من العناصر الموضوعية والذاتية والجمالية.

على أن طه حسين عندما أثار مسألة الصدق الفني لم يقدم معياراً نقيتاً إجرائياً للحكم النقدي بمقتضاه، وإنما قدم معياراً غامضاً هو الذوق والانطباع الذي استعان به في نقده الأدبي التطبيقي. ولا شك أن هذا المعيار الغامض هو نقطة البداية الأولى في كل نقد أدبي ينتقل بعده إلى التحليل والتفسير والتقييم. على أن الصدق الفني عند طه حسين يرتبط أحياناً بمفهوم الدلالة الكلية للعمل الأدبي، وليس لمعاني الجزئية المتناثرة أو لمجرد جمالياتها التي تذوقها بقراءتها. وبالتالي فهو وإن عبر عن حقيقة كلية موجودة أو يمكن استخلاصها في الواقع الخارجي أو النفسي، ليس انعكاساً. إنه ثمة تفسير للعمل الأدبي وكشف لدلالته ومضمونه. وما أكثر الأمثلة، التي لا يتاح لنا الإشارة إليها، ولكن حسيناً منها هذه المقارنة التي أقامها د. طه حسين بين القراءة الكلية لكتابه *أبي العلاء المهرزي: لزوم ما لا يلزم* و *الفصول والغايات* والدلالة العميقة لروايات *فرانز كافكا* الثلاث: القضية، والقصر، وأمريكا. وفي القسم الثاني من كتاب د. عصفور: *المرآيا المتجاوزة* وبخاصة في الفصل الثاني والثالث، أمثلة عديدة على ذلك، وإن لم يستخلص منها د. عصفور دلالتها الكلية. إن المسألة إذن ليست انعكاساً مباشراً، وإنما محاولة لاكتشاف الدلالة العامة في العمل، وإن تكن مماثلة للدلالة العامة في الواقع الخارجي، وليس في هذا انعكاس بل استخلاص لدلالة في الأدب، وبلغه الأدب هي تعبير عن

دلالة موضوعية في الواقع. ولو اعتبرنا هذا انعكاساً مباشراً، لكان كل أدب وفن، وكل فكر وكل علم، هو مجرد مطابقة وانعكاس مباشر مهما اختلفت أساليب التعبير الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو العلمية، ويخلو تماماً من كل اكتشاف أو إبداع.

خلاصة الأمر، أننا لا نستطيع أن نحكم على نقد طه حسين بالانعكاسية المباشرة، لمجرد أنه يكتشف علاقة أو أنه يقيمها بين دالة ما، أو معنى ما في العمل الأدبي وبين ما هو خارج العمل الأدبي، سواء كان مجتمعاً أو ذاتاً أو عصراً.

وهكذا يصدق حكم د. عصفور بتمائل ووحدة الرؤية بين نقد طه حسين، ونقد أصحاب «في الثقافة المصرية»، سواء كان ذلك بسبب ما يقوله د. عصفور عن مفهوم الانعكاس المباشر عند كليهما، أو بهذه المحاولة التي أحاولها لاستبعاد هذا المفهوم أو على الأقل التخفيف منه في بعض الجوانب من نقد د. طه حسين، تأكيداً لاحترام طه حسين وحرصه على القيمة الأدبية والجمالية والاستقلال الذاتي النفسي للأدب وهو ما يحرص عليه ويؤكد كذلك كتاب «في الثقافة المصرية» على أن الصراع مع د. عصفور يفتح مزيداً من أفاق الاجتهاد في مجال النقد الأدبي والفكر عامة.

ويبدو أن قراءات «يوناني فلا يقرأ» لم تتوقف بعد أربعين عاماً من بنائها، وعشرين عاماً من وفاة الدكتور طه حسين. وهذا معنى من معاني الأهمية الكبيرة الباقية المستمرة المتجددة والمهمة للدكتور طه حسين في حياتنا الثقافية.



دلو من السماء

على ثنائي الديار وبعد المزار أحدهما يتردد اسمه في سمعى منذ زمن بعيد وهو الدكتور بشر فارس والآخر محجوب بن ميلاد التونسي ولا أعرفه إلا من كتاب له عنوانه «الفكر الإسلامي بين الأمس واليوم» وهو عنوان أكبر من حقيقة الكتاب الذي ضمته فصلاً عن «محمد وأبناؤنا المعاصرون» كتبه أو بعبارة أدق أذاعه سنة ١٩٤٩ .

ورحت أستمع إليهما وهما يتحاوران منذ نصف قرن في أشياء لا تبعد كثيراً عما يتحاور فيه أعلام عدنان وقحطان من أبناء هذا الزمان ، وأظنهم سيجطلون يتحاورون إلى أبد الآبدين والعالم من حولهم بدل غير العالم ، وأوربا بل الغرب كله يصارعهم ويضيق عليهم الخناق وهم حامدون شاكرون يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق !

وبداية القصة أن صاحبنا الدكتور بشر فارس - عفا الله عنه وغفر له - إن كان حياً أو ميتاً - استجمع قواه

كيف تأتى لطفه حسين أن يكتب «على هامش السيرة» بعد كتابه «فى الشعر الجاهلي» ؟

سؤال لا أشك في أنه ساور ولا يزال يساور الكثيرين ممن يطيب لهم أن يتسقطوا أخبار المشاهير ، والشهرة لها ثمنها الباهظ يدفعها أصحابها من ذراتهم وحبّات قلوبهم . كما يقال ، ولطفه حسين النصيب الأوفى من ذلك لم تغنه «أيامه» وما ساق فيها من أحداث عن ملاحقته بالسؤال ثلو السؤال عما كان من مغامرته الفكرية بين الأزهر والسوريين .

وقد ساقنا إلى الأقدار وأنا أفكر في كتابة مقال عن طه حسين يحوم حول هذا الموضوع شيئاً من صدق هذه المغامرة ترند واستنطار بين تونس وباريس منذ خمسين عاماً أو تزيد .

فكانما كنت على ميعداء مع اثنين من أبناء العمومة الذين يجمعنا وإياهم هم واحد - كلنا فى الهم شرق -

هل صحيح هذا الحكم .

ويقول لابن ميلاد : لا وريك يا ابن ميلاد بلئى هو
نرق مابعد نرق واقتراء على الحق والتاريخ ، فنحن على
الاقل نعرف طه حسين ، ونعرف أنه ليس من خلقه التملق
والنفاق للعوام وللحكام

وما يقال فى طه حسين يقال مثله فى سائر الاعلام.

ولا نملك إلا أن نقول بعد ذلك : ويل للشجى من
الخلئى ، فالخلق لم يكونوا يعيشون فى ابراح عاجية أو
من أممتهم أنفسهم وخطورتهم العاجلة ومصرفهم عن أمر
أممتهم ومصيرها بل كئى بهم كأن يورقهم هذا الصير ،
وكان بين أيديهم تاريخ مفتوح لمصر والعالم العربى يتسع
لاحتمالات متباينة من الثقافة العربية والثقافة الأوربية
فاختار كل منها ما عن له مما رأى أنه أنفع للأمة من
سواه ، فما يُظن أنه تعارض كان منشؤه هذا الاختيار،
والاختيار شرطه الحرية التى لا ينتظر أصحابها عليها
الجزء أو المقابل ، لأنها أكبر من الجزء ومن المقابل .

وكان الدكتور هيكال الم بشىء من نك فى مقدمة
«منزل الوحي» قال : حاولت أن أنقل لإبناء لغتى
ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية لتتخذها
جميعا هدى ونبراساً ، ولكنى أدركت بعد لئى
أننى أضع البذر فى غير منبتة فإذا الأرض
تهضمه ثم لا تتمخض عنه ولا تنبعث الحياة فيه ،
وانقلبت الشمس فى تاريخنا البعيد فى عهد
الفراعة مؤثلاً لوحى هذا العصر ينشأ فيه بشاة
جديدة، فإذا الزمن وإذا الركود العصرى قد قطعاً
ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب يصلح بذراً

وحزن أمره وكتب فصلاً فى مجلة يقال لها «مجلة
البحوث الإسلامية» بباريس عن الأدب العربى الحديث
ونزعات (كذا) استعرض فيه مظاهره وآثاره ونكر
أعلامه، فإذا به - والعجدة على الراى محجوب بين
ميلاد - يتدبش أمام هذه الظاهرة وهى أن عدداً كبيراً
من اعلام هذا الأدب - وليسوا من صغار الأدباء ولا من
المتأدبين (أى والله كان هذا لا يليق بالاعلام) خصصوا
كتباً عديدة لمحمد وسيرة محمد ولبشان محمد قال
المحقق الهمام ابن فارس : وهى ظاهرة لا يمكن إلا أن
نسجلها : فهذا كتاب طه حسين «على هامش
السيرة» وكتاب توفيق الحكيم «محمد» وكتاب محمد
حسين هيكال «حياة محمد» وكتاب عباس محمود
العقاد «عبقرية محمد» .

وبعد أن ساق محجوب بين ميلاد هذا الكلام قال :
يسجل الدكتور بشو فارس هذه الظاهرة ثم يحاول لها
شرحاً وتعليلاً وكذا كائنها معضلة من قبيل العضلات
التي يتعاطاها ويفكر فيها المنفقون العرب وهم يتحلقون
حول الموائد فى مهرجانات الأغنياء على بقات الطبول
وسباق الهجن) إلا أن دهمشته لا يطول لها أمد فقد اهتدى
أو ظن أنه اهتدى إلى الشرح فقال «هذا تملق للعوام»
أما ابن ميلاد شكر الله له فقد أخذته الحمية وراح
يتسائل بعد أن رأى الجبل وقد تمخض فولد فاراً : هل
صحيح أن أولئك الأدباء - وهم فصول الأدب العربى
الحديث - لم يؤلفوا كتبهم عن النبى العربى إلا تملقاً
للعوام ؟

هو حكم صارم كما ترون لا تلعنم فيه ولا جمجمة
كما تتبينون وهى تهمة خطيرة كما تشهدون .

أو تورع لأن رقة الدين فاشية ولأن طه حسين لا يتهم في دينه ، ولكن إذا لم يكن هذا مكثدا فهل هي اللامبالاة والمواقف السلبية التي يستتبع معها أصحابها لانفسهم أن يكتبوا في الأدب الجاهلي الفصول الطوال أو يعرضوا للتراث عند طه حسين ثم لا يشيرون إلى موضع ذلك من الكتاب ، وإن أشاروا فسيبيلهم إليه الإجمال دون التفصيل والاقتضاب دون الإسهاب .

والأزمة التي تساور الكتاب وتتناور قضاياه تنطلي بأثارها كلماته العذبة التي تتدفق في كل طريق من ورائه حريق ، ولا يبرى من يتأملها أين هي من صاحبها أمي التي تتاجزه أم هو الذي يناجزها ، يطبق عليها ليل الشك تلك تارة فيلها الغلام ويسفر عنها الصبح تارة أخرى فيبيتسم لها الغمام . تلقاك بالمتاجاة والسر النفين فتانس إليها وتحنو عليها ثم لا تلبث أن يجتاحها غضب مكبوت وسخط مقيد بالأغلال .

وقد لا نجاوئ الحقيقة إذا قلنا إن اللغة في الشعر الجاهلي أو الأدب الجاهلي ، فهما سواء ، لها دور يشبه دور البطولة في الصراع الذي يحتاج الكتاب وصاحب الكتاب . ولا ندعي هذا من غير بينة بل لنا عليه دليل ليس وراءه دليل لأنه دليل النيابة صاحبة الدعوى العمومية وقد حفظت التحقيق فتقرير النيابة - الذي لا نسوقه دفاعاً عن طه حسين لأنه كما قلنا وكما عرفناه رحمه الله لا يتهم في دينه بل تسجيلاً للحقيقة ، والتاريخ - صريح في ذلك .

فقد جاء فيه أن ما أخذ على طه حسين في كلامه عن إبراهيم وإسماعيل إنما كان مرده انتزاع العبارات

لنهضة جديدة، ثم رأيت أن تاريخنا الإسلامي هو وحده البذر الذي ينبث ويشمر ، ففيه حياة النفوس يجعلها تهتز وتربو، ولإبناء هذا الجيل في الشرق نفوس قوية تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتي ثمارها بعد حين .

وكانهم حين التمسوا وهم يستظهرون مادة التاريخ طرائق جديدة للبحث وأشكالاً أدبية جديدة كما فعل توفيق الحكيم ، إنما أرادوا أن يكون ذلك كالمدخل «المنطقي» للحياة الجديدة للأمة وهي على بينة من حقيقتها الثابتة في العود الأبدى للمناهل الأولى .

وكان طه حسين يبينهم كالعاصفة إذ بلغ بالشك الديكارتي إقصاه في نفي نسبة الشعر الجاهلي إلى العصر الجاهلي وإلى شعرائه . وكان هذا مما فاجأ به الناس في كتابه «في الشعر الجاهلي» ، والذي يعنينا من هذا الكتاب هو موضعه من الشعر والنقد وما يستظهره في ذلك من المصير قبل الذي يرويه من التاريخ . فإني رأيت الكتاب صامراً أشبه بقميص عثمان لا يكاد يذكر إلا في مناسبات العزاء واليكاء الدرامي على حرية الفكر التي تحمل عندنا معاني شتى ، ومن معانيها أن الذين تتعالى أصواتهم بها هم الذين يملكونها بما يملكون من صفحات يتريعون عليها في الصحف والمجلات ، ولذلك لا يكون بكائهم إلا بكاء الاستأجرات من الناثحات ، ولا يكون اغتيال الفكر عندهم إلا موضوعاً شهياً للسواد الذي يملأ البياض .

أما فيما عدا ذلك من قضاياء الكتاب يسقطه طه حسين الشعر الجاهلي أو يبقى عليه وبقية فلا جواب عليها إلا بالصمت المريب ، ولا نظن أن ذلك من تخرج

لها في هذا السياق ويضفي عليها معنى آخر لم يكن لها من قبل والعكس صحيح . وإليك ما قاله في مستهل الكتاب : لقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد ، واشتد فيها الجدل ، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين ، ولكني اعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها ، فهم لم يكادوا يتجاوزون فنون الأدب التي يتعاطاها الناس من نثر وشعر ، والأساليب التي تصطنع في هذه الفنون والمعاني ، والألفاظ التي يمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس ويعواطف نفسه ، أو نتائج عقله ولكن للمسألة وجه آخر لا يتناوله الفن الكتابي أو الشعري ، وإنما يتناول البحث العلمي عن الأدب وتاريخه فنونه .

ونسأل ماهو الوجه والجواب ، نحن بين اثنين : إما أن نقبل في الأدب وتاريخه ما قال القدماء ، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذي لا يغلو منه كل بحث ، والذي يتيح لنا أن نقول خطأ الأصمعي أو أصاب ، ووقف أبو عبيدة أو لم يوقف ، واهتدى الكسائي أو ضل الطريق ، وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث ، لقد انسيت ، فلست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك ، أريد ألا نقبل شيئاً مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت ، إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان .

ماذا وراء هذا التمرد الذي ينتاب الكلمات ؟

الليست تقول العبارة إننا بصدد تجربة جديدة تتعاطى فيها ما يقوله رواة الشعر في الشعر ؟

التي كانت مظنة الاتهام ، وقال المبلغون عنها إن فيها طعنا على الإسلام من مواضعها والنظر إليها منفصلة ، فهي إنما جاءت في سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالفرض الذي ألف من أجله الكتاب ، والواجب توصلنا إلى تقديرها تقديراً صحيحاً بحثها حيث هي في موضعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه ، وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديراً صحيحاً . وطه حسين كان همه كما ورد في التقرير أن يثبت - على ما جاء في الفصل الثالث تحت عنوان الشعر الجاملي واللغة - أن الشعر الذي يوصف بأنه جاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين .

وأراد في الفصل الرابع أن يقدم أبلغ ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي ، فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يرغم الرواة أنه قيل فيه .

وأما ماورد في كلامه عن إبراهيم وإسماعيل فظاهر منه أنه أراد أن يعطى لبليله شيئاً من القوة بطريقة التشكيك في وجود إبراهيم وإسماعيل وهو يرمي بهذا القول إلى أنه مادام إسماعيل - وهو الأصل في نظرية العرب العاربة والعرب للمستعربة - مشكوكاً في وجوده التاريخي فمن باب أولى ما يترتب على وجوده مما يرويه الرواة .

ونقول : وهو كلام سديد وأصل جيد يمكن أن يعول عليه عند الاختلاف في تفسير ما يقال ، فانتزاع الألفاظ من سياقها من شأنه أن يجردها من معناها الذي كان

فما تاويل هذا الكلام ؟

هى إحدى اثنتين إما أن تلقى بهذا الشعر فى البحر
لنريح ونستريح ، وإما أن نتقبله ونزجله لنعرف أين يقف
من الحقيقة التى ننشدها والتاريخ الذى يحتاج إلى
تصحيح .

ولا إضال أنها الأولى لأنه لا طه حسين ولا كلامه
يفرغاننا بذلك لأن معناه أن تلقى بانفسنا فى البحر بعد
أن تلقى فيه بالشعر لآفة جزء من كيانتنا اللغوى وكيانتنا
اللغوى معناه كيانتنا الفكرى وهو ميراث الأمة .

فلم يبق إلا الثانية ، والثانية لها مكانها فى حياة طه
حسين الفكرية وعمله فى هذا الكتاب وغيره من الكتب ،
والأ فقيم كانت مجادلته هذا الشعر على طول صفحات
الكتاب ، وفيه كان تناوله له فى حديث الأربعاء ، ثم هل
يحتاج من يشك فى الشيء شكاً مطلقاً إلى معاودة الشك
بلفظه : مرة شككت فى قيمة الأدب الجاهلى والحمد فى
الشك مرة ، أو قل الح على الشك . إن الشك سلاح ذو
حدين لأنه كما يشك الإنسان فى الشيء يمكن أيضاً أن
يشك فى شكه فتكون السفسطة ، ولا نظن أن طه حسين
يقصد شيئاً من ذلك أو يريد ولا الفاظه تشعر به وتريده.
ومع ذلك فقد كان هذا الشك من العوائق التى حالت بين
طه حسين وبين تجربته الوجودية مع الشعر وروايته
حين أخضعها للفلسفة العقلية التى أخذ بها فى منهج
البحث وسلك فيه - على حد قوله - مسلك المجتدين من
أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم
والفلسفة ، واصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى
استحدثه ديكارث للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا
العصر الحديث ، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة

ومعنى ذلك أن التجربة لم تكن ممكنة إلا بعمل الرواة
وعمل الرواة ينصب على الشعر ، بحيث لو فرضنا أنه لا
وجود للرواة لما كان هناك تجربة ، ولوفرضنا أنه لا يوجد
للشعر لكنا كمن يحرق فى البحر . ودع عنك بعد ذلك
مسألة النسيان ، فثبت لفظ البحث فى الكلام شاهد على
أنه لانسيان ، وإنما هى مغالبة وتوطئة لما قاله بعد ذلك .
فماذا قال ؟

قال : أول شيء أفجؤك به فى هذا الحديث هو
أننى شككت فى قيمة الأدب الجاهلى والحمد فى
الشك ، أو قل الح على الشك فإخذت أبحث وأفكر
وأقرأ واتبر حتى انتهى بى هذا كله إلى شيء إلا
يكن يقيناً فهو قريب من اليقين ، ذلك أن الكثرة
المطلقة مما نسمة أديا جاهلياً ليست من
الجاهلية فى شيء ، وإنما هى محاولة بعد ظهور
الإسلام ، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين
وميوولهم ، وأهواهم أكثر مما تمثل حياة
الجاهليين ، ولا أكاد أشك فى أن مابقى من الأدب
الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ، ولا
يدل على شيء ولا ينبغى الاعتماد عليه فى
استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر
الجاهلى ، وأنا أقدر النتائج الخطيرة لهذه
النظرية ، ولكنى مع ذلك لا أتردد فى إثباتها
وإذا عنتها ولا أضعف أعلن إليك وإلى غيرك من
القراء أن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو
طرفة أو عمرو بن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء
الناس فى شيء وإنما هو نحل الرواة أو اختلاف
الإعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص
أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين .

وهذا هو وجه التلاقى بين هذا الكتاب وكتاب **على هامش السيرة** .

فالكاتبان يسقيان من ماء واحد هو ماء التراث، والتراث ليس شيئاً من الأشياء ، ولا يقال فيه موضوع يقابل الذات لأن الذات فيه لا تنفصل عن الموضوع ، ولا يستنفذ تاريخه ومعناه فى الماضى لأن تاريخه مفتوح ومعناه فى الحاضر ، وما معناه إلا تأويله الذى يتحقق فيه الوجود .

وطه حسين هذا هو طه حسين فى ذاك إليك ما يقوله فى مقدمة **«على هامش السيرة»** : فى أدبنا العربى على قوته الخاصة ، وما يكفل للناس من لذة ومتاع قدرة على الوحي وقدرة على الإلهام ، فحاديث العرب الجاهليين وأخبارهم لم تكتب مرة واحدة ، ولم تحفظ فى صورة معينة ، وإنما قصصا الرواة فى ألوان من القصص وكتبها المؤلفون فى صنوف من التأليف، وقل مثل ذلك فى السيرة نفسها .. ولأخير فى حياة القمام إذا لم تلهم المحدثين ولم توح إليهم روح البيان شعراً ونثراً ، وليس القدماء خالدين حقاً إذا لم يكن التماسهم إلا عند انفسهم ولا تعرف أنباؤهم إلا فيما تركوا من العراوين والأشعار ، إنما يحيى القدماء حقاً ويخلدون إذا امتلأ بصورهم وأعمالهم قلوب الأجيال مهما بعد بها الزمن ، وكانوا حديثاً للناس إذا لقي بعضهم بعضاً، وكنوزاً يستثمرها الكتاب والشعراء لإحياء ما يعالجون من ألوان الشعر وفنون الكلام

وإذا كانت الروح تتعمر فى حريتها فى كتاب الشعر الجاهلى فإنها فى **«على هامش السيرة»** تتعالى فى حريتها على الزمان والمكان ، لأنها تتطلع إلى الوحي فى أفاق السماء ، وفى قصة الحاصنة هذه الحرية المطلقة :

الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالياً الذهن مما قيل فيه خلوا تاماً ، والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه انصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثراً ، وأنه جدد العلم والفلسفة تجديداً ، وأنه الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث .

ويذهب **ميرلويونتى** إلى هذا المذهب العقلى الذى كثر الحديث عنه فى أوربا سنة ١٩٠٠ - وهو سليل الفلسفة العقلية الكبرى لفلسفة القرن السابع عشر بأعلامها من ديكارت إلى **اسبينوزا** و**مالمبرانش** - مبناه على تفسير الوجود بالعلم ، فهو يفترض علماً هائلاً عاماً ومصنوعاً فى الأشياء يأتى فى كل علم فرعى ولا يدع سؤالاً لسائل لأن كل سؤال معقول له جواب .

وإذا كان من للتعذر أن نحيا مرة أخرى هذه الحالة الفكرية وإن كانت قريبة منا فإن أصحاب هذا المذهب كانت تراوهم الأحلام فى وجود اللحظة التى يأتى فيها للذهن وقد أغلق نفسه فى شبكة من العلاقات واستشعر الامتلاء أن يقطف من عالم محدود المعالم ما يشاء من النتائج .

ويظهر أثر هذا المذهب قيماً يتروند فى عبارات طه حسين من أصداة لهذا الامتلاء ثم فى الفصول التى أدار عليها الكتاب وهى لا تخرج عن المالبسات التاريخية والطل والأسياب .

ومع ذلك فلا هذه ولا تلك استطاعت أن تسكت صوت الشعر أو تغمه على ملاعتها بل ظل مدوياً كما كان من قبل فى صفحات الكتاب .

أهل بيتي، يلتصق لها الزوج فيقول لأصحابه «من سره أن يتزوج امرأة من أهل الجنة فليتزوج أم أيمن» .

واللحظة الثانية نلقاها وقد تركت مكة مهاجرة إلى الله ورسوله وابنها وصفيها ، إنها تلقطع الطريق بين مكة والمدينة يؤنسها ما يملأ قلبها من الإيمان وما يعمره من الحب ، وإنها لتسافر صائمة وتستأنس في رحلتها بهذين الصديقين اللذين يحبهما المؤمنون الظلم والجور، ومن حولها اللهب والنار المحرقة والقيظ الذي تضطرم بها الأرض ثم تسعى لا يائسة ولا يائسة ويتراءى لها شبح الموت ولا تستسلم ولا تفارق ما ألقت من الرضا . انظري أمامك ماذا ترين؟ إنه رشاء أبيض ناصع البياض ينزل إليك من السماء وقد علقت فيه دلو قد ملئت ماء . من أرسل هذه الدلو؟ من قدم إليك هذا الماء ، لم أرسلت إليك هذه الدلو؟ هلم فاشربي فإنك تذوقين اليوم هذا الماء العذب ماء الخلود .

واللحظة الثالثة لحظة انقطاع الوحي بموت النبي صلى الله عليه وسلم تساق في لغة الخطاب : هذا جيش ابنك أسامة مرابطا يتأهب للرحيل وهذا ابنك وصفيك في بيته ثقل عليه المرض وفجئت له أبواب السماء ، لقد اختار الله لنبيه جواره الأعلى وصعدت نفسه إلى بارئها فتبكي أم أيمن وتقول لمن يلقى عليها السؤال وما يبكيك يا أم أيمن؟ قالت : علمت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم سيموت ، ولكني إنما أبكي على الوحي إذا انقطع عنا من السماء .

وهي كلمات لا يقولها إلا من شرب من ماء الخلود .

وعطف الله على هذا اليتيم قلباً ملئت حبا وفاضت حنانا ورحمة ، قلما يظفر بمثلها المنعمون المتفرون من أبناء الأغنياء وأصحاب الثراء الواسع والجاه العريض . هذه الأمة الحبشية قد ورثها اليتيم عن أبيه الفقيد مع خمسة أجمال أوراك (الأوراك من الإبل التي ترعى الأراك) وقطعة من الغنم ، كانت حين أقبل اليتيم إلى هذه الأرض فتاة في ريعان الشباب ومبتدأة الحياة ، لم تنس وطنها القديم ولم تالف وطنها الجديد ولم تسلم عن حريقتها ولم تناس إلى رقتها .

وفي هذا الصراع الذي تتقابل فيه الكلمات وكأنها تحمل المواقف التي يمكن أن تتعاقب على الشيء الواحد ولكنها لا تكتمل إلا واحداً من اثنين تتعالى ثلاث لحظات : لحظة التحرر من الرق ، ولحظة الدلو الذي ينزل من السماء ، ولحظة انقطاع الوحي .

في اللحظة الأولى ترأسها القصة بكلمات حانية تطوى الزمان طياً منذ نزع الموت عن اليتيم أمه وهو عائد من يثرب إلى مكة وأصبح كما أراد الله ينميها فقد أمه وفقد أباه وليس له من يلويه إلا الله الذي وعده ببلوائه وحمانيته من العادييات إلى أن بلغ سن الرجال وبنى خديجة ، هنالك نظر إلى هذه الأمة التي كانت له أمًا ونشأته ورعته وأغدقت عليه ما وسعها من الحب والحنان .. فاعتقها وردَّ إليها حقها الكامل في الحياة الحرة الكريمة ، ثم يلم الله نعمته عليه ويختاره لما قدر له من الكرامة احتمال الأعباء الثقائل فينظر إليها ويقول هذه الكلمة التي ملؤها البر والحنان والوفاء : «إنها بقية



طه حسين وتطور اللغة

والقلوب في العالم الخارجى مثل ما نعرف من
آثار التجارة والصناعة والإنتاج المادى».

وأشد من هذا خطراً أننا قد جهلنا أو كدنا نجهل
أنفسنا، فنحن لم نخترع في هذا العصر الحديث من لا
شئ، وإنما تحدثنا من أجيال سابقة، ولهذه الأجيال
حياة قد أثرت في حياتنا، فلنا ماضٍ من الحق علينا أن
نعرفه، وسبيلنا إلى معرفته أن نقرأ ونفهم، ولكننا
زاهدون في القراءة والفهم .»

وقد شغل الزهد في القراءة طه حسين مراراً، وحاول
أن يشخصه، ويحل له، واستشهد له بأكثر من وجه،
فالمعاهد والجامعات لا ترغب أحداً في القراءة، والمعلمون
على اختلاف منازلهم يملون أنفسهم، ويملون تلامذتهم،
ولا يفرغون لحساب أنفسهم. وكذلك الطلاب يملون
أنفسهم، ويملون أساتذتهم، ولا يفرغون وسرعان ما

في ملاحظات مطولة عرض طه حسين لتطور اللغة
وتسائل عن مفزاه، قال: «إننا لا نقرأ أدباءنا الذين
يعيشون بيننا، ويصورون من حياتنا ما
يستطيعون تصويره، ولا نقرأ غيرهم من أدباء
الأمم الأخرى، ولا نعرف ما انتجوا فيما مضى من
الدهر، وما ينتجون في هذه الأيام، إننا لا نيزل
أيسر الجهد لفهم الحياة التي نحياها. فكيف
السبيل إلى أن نحيط بسير الحياة التي يحياها
غيرنا من الناس فضلاً عن بقائنها، وما يثار فيها
من المشكلات التي إن لم تعترض لنا الآن
فستعرض لنا من غير شك في يوم قريب أو بعيد،
لأن حياتنا متصلة بحياة الشعوب الأخرى متأثرة
بها ومؤثرة فيها سواء أردنا ذلك أم لم نرد بعد أن
الفيت الأماء والأبياد. نحن لا نجد الشعور
بالحاجة الملحة إلى أن نعرف من حياة العقول



يأسن حظ الناس من المعرفة، فالمثقفون إلا قلة قليلة جداً لا يقرؤون، يقرؤون الصحف، وهي كثيرة، ويقرؤون الأنبب اليسير، ولكن معظم الناس في المجتمع لا يكتلون يفرغون لكتاب قيم تحتاج قراته إلى الجهد والمشقة. هذا النوع من رياضة النفس غير شائع عندنا، وإنك فمعظم الناس لا يكاد يضر من الحياة الأكلية إلى حياة أخرى عاملة يعطى فيها جهده، ويلأخذ جهده غيره، ويحس بالقدرة على أنه إنسان يستطيع أن ينفق وينتفع. فالحياة بالقياس إلى كثيرين في المجتمع عمل وأجر وكلام يذهب مع الريح، ومسألة الفهم الفصيح أبعد الأشياء عن اهتمام الناس، وهي لا تكاد تؤلف جزءاً حقيقياً من ضمائرهم، ومظهر ذلك أننا لا نقبل على القراءة فلا غربة إذا كنا عيالاً على الإنسانية المتحضرة، فنحن لا نشترك في بناء الحضارة وتنميتها وتزكية جذوتها، ونحن نتنفع أكثر جداً مما ننفق.

كان طه يعتقد أن أخطر ما يواجه المجتمع انصراف أهله عن القراءة الشاقة العميقة، ومن أجل ذلك لا تكاد نعرف أنفسنا، ولا تكاد نضيف شيئاً ذا شأن إلى علمنا بحياة أبائنا. والمجتمع من هذه الناحية كالغريب الذي لا يكاد يجد من ينصع له، أو لا يكاد يجد ما يجلو عن عقله الصدا أو العجايز. جل ما لدينا نتاج صحفى، والصحافة لا تصور من حياتنا إلا ظاهراً لا عمق فيه. وإنما هي عنوانات يمر بها القارئ الحريص على وقته سريعاً، كثير من الناس صرفوا عن القراءة والتأمل الناتج عن هذه القراءة، ولا يكادون يفرغون لأنفسهم، وهكذا نجد قضايا كثيرة تسيطر عليها الظروف، ولا تسيطر على الظروف، هذه هي الغفلة التي تهدد الثقافة الحية. ومن

أخطر الأشياء أن يعتمد المرء على الكتاب الأجانب الذين يعرضون لشئون المجتمع العربي من حيث يريدون منافعهم وتجارتهم وغلبيتهم واستنقارهم، فهم لا يريدون أن يعرفوا المجتمع العربي معرفة نقية خالصة، وإنما يريدون معرفة مفيدة تمكنهم من التسلط وتمكنهم من تحقيق المنافع والمآرب والعالم لا يحفل بنا إلا من حيث يريد أن ينفق أو يضر، وإذا قال الحق يوماً فقد يقول غير الحق أياماً.

يقول طه حصين كيف السبيل إلى الوعي ونحن لا نقرأ كما ينبغي، ولا نهتم بتكوين للثقافة الخاصة. الثقافة الخاصة هي طوق التجارة. إننا نعيش في عصر السهولة والسرعة. وقد أخذت السهولة تعرض العقل لاحتة قاسية، وقد استطاع المزاج والصف والمجلات، استطاع هذا كله أن يفيد قليلاً، وإن يضر كثيراً. ومن الحق علينا أن نتامل في ظاهرة الابتذال التي تهدد الثقافة الحية، ومن الحق علينا أن نتامل الأخطاء الناجمة عن كثير من الكتابات، فكثير من الكتابات يحقق حاجات ومنافع، ولكنه لا يحقق خيراً. اشتبهت أمور للثقافة والتثقيف بأمور التجارة وتحقيق الربح، وأصبحت كلمات الأشعب والجمهور حقاً يراد به باطل، وكثير من الكتاب الآن في موقف شر من موقف الأديب للعربى القديم، فالأديب العربي القديم كان أحياناً - على الأقل - يشتري رضا للسادة بما يهدي إليهم من ألوان الذناء، ويؤثر نفسه بخير ماعنده. كذلك كان للتبى يصنع في كثير من الأحيان، ولكن عصر هؤلاء السادة قد انقضى، وجد عصر آخر أصبح فيه القراء أو للجمهور سادة جدد، وإذا الكتاب يشترون رضا هؤلاء بأساليب مختلفة،

بعضها نكس ملو يصعب كشفه، وإذا فريق من الكتاب قد أحسنوا فهم ما يجتذب القراء، والذي يجتذب القراء ليس هو ما ينفعهم، وأصبح ملق القراء فنا يدرس، وتؤلف فيه الكتب، وتعرض فيه النظريات المفصلة.

هكذا أصبح الشر يجد ما يدعمه، وتهاوى الاعتزاز بالنفس والرأى، وأخذ الكتاب يهبطون إلى الجمهور بدلا من أن يستعملوا عليه، وهكذا تعرض الأدب، وتعرضت الثقافة الخاصة للتهديد المروع الذي يحتاج إلى أن تفرغ له الجامعات والمعاهد. الكتاب الآن يبتغى الصلة بالناس أكثر مما يبتغى الانفصال عنهم، ولكن الناس محتاجون - مع الأسف - إلى هذا الانفصال أشد الحاجة. وكيف يستغنى مجتمع عن الخلق الصعب الذي ينبغي أن يكون مطمح الشعب؟ ولا غرابة إذا وجدنا كثيراً من الأدب قريباً غير بعيد، يحفل برضا الناس أكثر مما ينبغي. أخطر الأشياء في المجتمع المعاصر أن الثقافة الخاصة ليس لها وجود مستقل متين، وإنما تعرض للاسترخاء والملق والسعى إلى الناس. لا يبحث أحد ولا يستقصي، ولا يجد من الوقت والرغبة ما يمكنه أن يجمع ملاحظاته في رفق، وأن يوائم بين هذه الملاحظات في أناة.

والنتيجة الأخيرة التي ترتبت على هذا كله اختلاط القيم، والشعور بوعثاء الطريق، والياس من بلوغ المثل، وقال أن يكتب أحد كتاباً ثم يعرضه على نفسه ويطيل النظر فيه والإصلاح له، اشتبه أمر الثقافة بأمر البضائع التي تستجيب في يسر لما تحتاج إليه التجارة من السرعة والانتظام، وأصبح رضا المستهلك مطلب كثير من الكتاب، وإذا تعرض الكتاب - فيما يزعمون للكساد،

والخطر الخطير - فيما يقول طه - أن الكناية هي أداة بعض الناس إلى الكسب على عكس ما نرى في كثير من الأحيان في الأدب القديم، فقد كان الأديب يطلب وسيلة العيش من حرفة يجترعها، ثم يشغل نفسه بعد ذلك بالكتاب. أما نحن الآن فنصطنع الثقافة والأدب والكتابة لنحقق أغراضاً مختلفة أو نضفيها طلب الرزق والمال. وهكذا تتداخل الأغراض، ويفسد بعضها بعضاً، وتتعدى الحياة، وينظر المرء إلى مجتمعه فلا يجد فيه بوضوح معالم الصفة التي تقود المجتمع وتثير الطريق لأنها قارئة متعمقة أتبع لها من الصلة بالتراث القديم والثقافة الحديثة ما يمكنه من أداء الرسالة العظمى التي هي هدف المجتمع كله. (راجع محنة الأدب الحديث في خصام ونقد).

خضع كثير من الأشياء لليسر والإغراء، وضاعت معالم هذه الصفة، فساء ظن الناس بأنفسهم، وعميت الحقائق والقيم، وكان حظ المجتمع العربي من الاختلاط أعظم من حظ بلاد أخرى لقلة الثقافة العميقة بين قرائه، فكثر بيننا الذين يطلقون الأحكام ويرسلونها إرسالا، إن الخطر الخطير الذي يتعرض له الأدب الحديث لا يأتي من إهماله بعض مذاهب الأدب والنقد في الغرب، وإنما يأتي في الدرجة الأولى - فيما يظن طه حسين - من إهمال القراءة وإهمال الوعي، وندرة الصفة، وتوهم الثقافة الخاصة. ومع ذلك فكثير من الناس في مجتمعنا راضون عن أنفسهم، يظنون أن في وسعهم أن يجبروا الجسور، وفي هذا قدر كبير من التفاؤل. فنحن نستهلك الأفكار، ولا نتجها، ونحن نحفظ كثيراً من القضايا أكثر جداً مما نتأملها ونبتقوها. لدينا علم ومعرفة، ولكن الطم والمعرفة

الواسع، والناس يزعمون أن الجمهور الواسع لا يعبأ
بالتقافة العميقة ولا يعبأ - كذلك - باللغة الرائعة.

وبتيجة هذا كله ما نراه من اعتقاد واسع أو مزاعم
غربية من أن الثقافة ينبغي أن تكون شعبية، يفهمها
الرجل المتناز وغير المتناز، وهم بهذا يطلبون من الأبناء
أن ينزلوا إلى حيث الرجل العام، ولا يطلبون من
الجمهور أن يبلغ من التعليم والثقافة درجة يستطيع معها
أن يتقن الآداب الرفيعة. وهذه مسألة شائكة، وقد
استولفت الدكتور طه أكثر من مرة، ومن الواضح أن
تأثير الحياة الشعبية في اللغة واسع ممتد، فلا أحد يفكر
الآن في الغريبة أو تعتمد الغموض ولا أحد يستطيع أن
يولج القراء بلغة لا تعيش في هذه الأيام، فإذا كتب كاتب
اليوم على منكب ابن المقفع أو الجاحظ أو الحريري
أو بجمع الزمان الهمداني فإن يصنف إليه أحد، فقد
أصبحت اللغة بسيرة سهلة، وأصبحت في أقل القليل
رصينة، ولكن ما هنا سؤال ملح - إلى أي حد نستطيع
أن نبقى على بعض المقاييس؟

وإلى أي حد نستطيع أن نفرق بين اللغة اليسيرة
واللغة المبتذلة؟ أو أن نفرق بين اللغة السهلة واللغة
للسفة؟ أو أن نفرق بين الرصانة والإنغراب؟ كثير من
الكتاب الآن يرون أن الابتذال والإسفاف بقايا بلاغة
قديمة، وأنه ليس من الممكن الآن التشبث بهما. هناك
فريق من الكتاب يزعم أن الابتذال والإسفاف ينطويان
على مناهضة لفكرة الجمهور، وبكرة القراء، وبشعبية اللغة.
ربما يكون التوقف هاتما مهما، ومن الممكن من الناحية
النظرية - على الأقل - أن نقول إن اللغة اليسيرة ليست
بالضرورة مبتذلة، ولكن كيف تعرف الابتذال ونحن
حريصون على اللغة اليسيرة؟.

لا يتعمقان قلوبنا في بعض الأحيان على الأقل، ولذلك
فنحن معرضون للتناقض الشديد بين ما ندخل في عقولنا
وما استقر في نفوسنا وضمائرنا. كل ذلك معناه - في
نظر طه - أن أمور الثقافة لا تؤخذ ملخذ الجد والمشفقة،
ولذلك كانت شخصياتنا في بعض الأحيان مرمزة، وكانت
قلوبنا وعقولنا على خلاف، هذا هو الخطر الحقيقي الذي
روع طه حسين، وأعاد التعبير عنه بعض الباحثين في
وقتنا هذا.

ومظهر الروع أن إيماننا بالمعرفة من حيث هي أداة
كسب الحياة والتجربة يتدهور من حين إلى آخر، ولذلك
كان طه حسين يسخر ساخرة مرة من ولع بعض الناس
بالاستباق إلى البدع الجديد، ذلك أن الخطر لا يكمن في
إهمال رأي من الآراء، ومذهب من مذاهب النقد الأدبي،
وإنما يكمن أولاً في أننا لا نعطي لأمر التثقيف الذاتي ما
يستحق من الاهتمام.

(٢)

لقد طرأ شيء كثير من وسائل التيسير على الناس
فيما يقولون ويسمعون، وفيما يتقنون به أنفسهم من
طريق النظر والسمع، وقد ترك هذا كله أثراً في اللغة
العربية إلى جانب تأثير القراءة اليسيرة التي لا تكلف
الناس شيئاً من الجهد العقلي، يزعم غير قليل من الكتاب
أن الناس جميعاً في حاجة إلى أن يقرأوا ويفهموا
ويذوقوا، ويجب أن يكون الأدب أو الثقافة - بوجه عام -
قريبة التناول. ومن الواضح الآن أن قلة قليلة هي التي
تتمتع باللغة، أو تعرف من دقائقها شيئاً يعتد به، ولكن
هذه القلة القليلة لا صوت لها بجانب صوت الجمهور

لقد كان ممكنا في اللبلاغة التطبيقية التي تحرص على نقاء اللغة واختيارها أن تقول : هذا مبتذل لا ينبغي أن يكون . أما ونحن الآن نزع أن اللغة العربية كلها تتجه اتجاهها شعبيا فليس من اليسير إقامة تفرقة داخلية في هذا الإطار الشعبي العام - إن صرح هذا التعبير - والواقع أن الدكتور طه لم يخالفه أدنى شك في أن هناك تفرقة ولجبة بين عموم اللغة ويسرها من ناحية وابتذالها من ناحية أخرى ، فإذا سألناه كيف تستطيع أن تقيم هذا الميزان كان الجواب لديه يسيرا من بض الجوه - على الأقل - ذلك أن طه حسين يرى أن بحث شئون اللغة العربية في حياتنا الحديثة والمعاصرة لا يمكن أن يتم بمعزل عن ظروف الثقافة العامة . فالتشيع للثقافة العامة إلى أبعد مدى هو الذي أغرى كثيرا من الباحثين باستبعاد قضية الابتذال والإسفاف ، فإذا ما ربطنا بين اللغة والثقافة الخاصة ، وإذا ما نظرنا إلى الثقافة العامة نظرة معيارية فسوف نضطر إلى استعمال مفهوم الابتذال ، وإذا سلمنا بأن هناك ثقافة عامة مبتذلة وأخرى غير مبتذلة فسوف نضطر إلى التسليم بأن اللغة العامة تحتمل الابتذال أو تحتمل اليسر الخالي من الابتذال . هذا هو لائق الاساسي الذي يتيحه الدكتور طه ، مقولة الابتذال ولجبة التخصيص في اللغة - في رأى للدكتور طه - اسبب بسيط هو أن مقولة الابتذال ولجبة التخصيص في الثقافة بوجه عام ، ونحن نقرا غير قليل من المناقشات فتنصرف عنها ، وهذا يعنى أن الابتذال قيمة قبيحة كامة في العقل . وعلى هذا النحو يمكن أن يدافع عن اللغة غير للبتذلة ، أو أن تهلم اللغة للبتذلة ، وأقرب السبل للحكم بالابتذال للأفوى - في رأى للدكتور طه - هو الرجوع إلى طبيعة التفكير الذي يبني عليه القول

الذي نقره ، وهذه ملاحظة واجبة ، وهي تؤلف جزءا غير قليل من اشتغال الدكتور طه بالثقافة العامة ، أو مسير الثقافة في المجتمع العربي المعاصر .

لقد أصبح المجتمع المعاصر ميالا - فيما يرى الدكتور طه حسين - إلى استبعاد قيمة الجمال ، وأصبح كثير من الناس ينظرون إلى جمال اللغة نظرة الريب . ذلك لأن هناك تيارا عاما يؤمن - كما يقول الدكتور طه - باليسر الشديد ، أو ينصرف عن العناء . هذا الجناء الذي أصبح ممقوتا هو الذي ترك أثره في صناعة اللغة وصناعة التفكير على السواء . ونحن نقول مرة أخرى إن تمحيص اللغة لا يمكن أن يفصل عن تمحيص نظرة المجتمع إلى الثقافة . وهناك خلط غريب - كما يقول الدكتور طه - بين العناية بالشعب من ناحية والتهاون في التفكير واستعمال اللغة من ناحية أخرى . يقول الدكتور طه : هما امران ، وليسا أمرا واحدا . العناية بالشعب لا تؤدي إلى تشجيع التهاون في التفكير ، ولكن كثيرا من القراء لا يكادون يمحسون هذا الخطأ . وقد نتج عن هذا كله ظاهرة غريبة ذات وجهين ، فالمجتمع العربي يسرع في التفكير ، ويسرع - كذلك - في التعبير . وإذا كنا لا نحقق الأفكار ، ولا نصطنع الأناة فنحن لا نحقق اللغة أيضا . ومعنى ذلك أن شعبية اللغة أصبحت خطرا على الشعب نفسه . ذلك لأن هذه الشعبية يعوزها - في رأى الدكتور طه - ما ينبغي على كل إنسان من التدقيق أو تحقيق الأشياء .

هناك في عصرنا العربي الحديث حاجات كثيرة عاجلة مزجمة ، أو مختصة يناقش بعضها بعضا ، ويوشك هذا كله أن يغرينا بأخذ الأمور من أقرب

ولكن الحاجات الكثيرة العاجلة تغري الكاتب بأشياء غير قليلة ، وليس في وسع كثير من الناس الآن مقاومة هذه الحاجات والمنافع فضلاً عن مقاومة الحياة السريعة ومقاومة ضرورات الصحف والمطابع . شئون اللغة - في رأى الدكتور طه - لا يمكن أن تدرس بمعزل عن شئون الفكر بوجه عام . وأوضح أن فكرة الثقافة الرفيعة تكلف الناس ما لا يستطيعون ، وواضح - كذلك - أن الأدب الرفيع يحتاج إلى مقاومة هذه الحاجات المعروفة . وقد نتج عن هذا كله إهمال ما يسميه طه باسم الجمال الرفيع أو الغذاء الممتاز . وقد كان الناس يختلفون منذ أقدم العصور حول ما يسمونه : الجمال الأدبي أين يكون . ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف فهم متفقون دائماً على أن الأدب لم يوجد إلا لسمو بالنفس إلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال . ينبغي أن يؤخذ الأدب كما تؤخذ الموسيقى والنحت والرسم والتصوير . ويمكن موضوع الأدب جميلاً أو قبيحاً فليس يعنينا إلا أن يحدث الأثر الأدبي هذا الشعور الرفيع . ولكن الشعور الرفيع بالجمال يضل في مجتمعنا العربي المعاصر وسط المارب والوسائل التي تريد أن تفرض نفسها على الأدب ، وبعبارة أخرى تريد أن تستبدله فحرم المجتمع من خير كثير ، ويظهر أن غير قليل من الكتاب والقراء ما يزالون يخلطون بين جمال اللغة وفكرة الزينة ، والجمال الذي يتحدث عنه الدكتور طه لا تنفصل صورته عن مادته . وقد كان القدماء يصورون اللغة تصوراً مقارياً غير دقيق ، ويعطون اللغة أشبه بالثياب الرائقة . ولكن من الواضح - الآن - أننا لا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها ، فالألفاظ والمعاني مترتبة متحدة ، لا تنفصل ولا تفتقر . وصورة الأدب ومادته شيء واحد

الأبواب . وبعبارة أخرى ليس في وسعنا دائماً أن نفاضل بين الحاجات ، وأن نفضل إزحامها واختصاصها وتناقصها ، ولو استطينا أو جعلنا فض الخصومات بين الحاجات المضطربة للتناقضة جزءاً أساسياً من شواغلنا لجاز لنا أن نفكر في اللغة على نحو آخر ، ولجاز لنا أن نميز بين اليسر والإسفاف أو بين السهولة والابتذال . غيبة مفهوم الابتذال عن عقل الكاتب يعكس - في رأى الدكتور طه - غيبة مناظرة عن التمييز بين ما هو أصلى أو جوهري وما هو عرضي أو فرعي ، وغيبة تنظيم الدوافع العقلية وإعادة بنائها وتنسيقها تفسر حرص كثير من الناس - كتاباً كانوا أو دارسين - على استبعاد مفهوم الابتذال والإسفاف .

(٣)

ويتصل بذلك من باب أولى استبعاد مفهوم الجمال - والجمال - فيما يقول الدكتور طه - لا يأتي غشواً إلا في القليل النادر . والمظاهرة الخطيرة التي أشرنا إليها من قبل هي هذه الصلة بين تناول اللغة في عصرنا الحاضر والعزوف عن الجهد والعناء ، لا يشك طه حسين في أن ثمة علاقة قوية بين شئون اللغة في أيامنا هذه والتهاون في التفكير . ومادامنا نسرع في تسجيل القضايا وإخراجها للناس دون أن نحقق معناها فلن يكون في وسعنا إعطاء جانب الاختيار اللغوي ما يستحق من عناي ، ليس ثمة فرق كبير بين شئون الثقافة وشئون اللغة بوجه عام ، وأخص ما تحتاج إليه الثقافة للمقاومة بالق ما لهذه الكلمة من معنى ، مقاومة النفس التي تكره الجهد ، ومقاومة الحاجات الكثيرة العاجلة .

أو شينان لا يفترقان . ولكن هذا كله على يسره غير قريب من قلوب الناس ، فهناك أغراض ومترب تناقض الأدب الرفيع ، ولهذه الأغراض جانبيتها .

وخلاصة هذا أن كثيرا من مواقفنا نحو اللغة لا يمكن أن يستوضح استيضاحا مفيدا إلا إذا عرفنا مواقفنا من الثقافة والحاجة إلى تجويد الفكر ، والناس يظنون بتجويد اللغة ظن المسوء لأنهم لا يعنون بتجويد الفكر نفسه . ويجب أن تدرس الأمور اللغوية في هذا الضوء ، وأن نقارن بين ما كانت عليه الحال في الثلث الأول من هذا القرن وأيامنا هذه ، ففي ذلك الوقت البعيد كان التعليم قليل الانتشار بالقياس إلى ما أتبع له في هذه الأيام من السعة والتغلغل في أعماق الشعب . ومع ذلك فإن الأدباء كانوا يكتبون بلغة عربية مختارة ، ويتنافسون أيهم يكن أشد لها تطويعا وتيسيرا ، وأقدر على أن يصوغها من المعاني والخواطر ما لم تكن تعوت دون أن يشق عليها أو ينحرف بها عن طريقها الذي رسمته . ومن الظواهر التي ينسأها الناس الآن أنه في الوقت الذي كان التعليم فيه قليل الانتشار كان حظ الناس في المجتمع العربي من القراءة أكبر ، وكان أصحاب الثقافة - على اختلاف حظوظهم منها - يتنافسون في القراءة وكانوا يفرقون - أيضا - تفرقة حسنة بين حاجات السياسة وأغراضها وحاجات القراءة الأدبية الرفيعة ، وكان الكتاب أنفسهم لا يكتبون في شؤون المجتمع إرضاء لحاجات معنية فحسب بل كانوا يكتبون إرضاء للآدب ذاته .

ومن غريب المفارقات أن الصحف في ذلك الوقت - أيضا - كانت تشتمر باللغة الفصحى ، وكان الكتاب - على

العكس ما نرى الآن - يتنافسون في تجويد اللغة ، وقد اتخذوا لأنفسهم في الأدب واللغة مثلا لا يعرضون عنها ليتكفوا رضا القراء . وإنما يسمو الكتاب ليغروا قراهم بمشاركتهم في هذا السمو ، ولم يستطع كثير من الباحثين حتى الآن تحليل هذا الموقف من اللغة في أبعاده ، فالكتاب - كما قلنا - لا يمتلقون القارئ المراضع على الرغم من أنهم يكتبون في الصحف ، والكتاب لا تستبد بهم حاجات المجتمع القريبة ، والكتاب لا يخضعون لما نسميه الآن باسم الجمهور ، ولا يهبطون إلى لغة الشارع على الرغم من أن التعليم - كما قلنا - كان ضيقا محصورا في فئة قليلة . ومن هذه الغرائب - أيضا - أن الظروف التعليمية الضيقة لم تكن تحول دون إعجاب كثير من الشعب بشعر شوقي ووحافظ . وقد يقال إن كليهما ينهب مذهب القدماء في لفظه وأسلوبه ووزنه وقوافيه ، ولكن الذين يسمعون للشاعرين العظمين يرضون ويحفظون شعرهما عن ظهر قلب ، ولا ينجون في رسالة هذا الشعر وجزائته ما يصرفهم عنه . كل هذا معناه أن مفهوم الثقافة كان أكثر رحابة وخصبا ، وأن هناك طموحا يتجلبى على الثقافة للتواضعة . في الثلث الأول من هذا القرن كانت الثقة باللغة العربية الفصحى والإيمان بقدرتها على البقاء والتطور ومغالبة الأحداث التي تجدد حياة الناس من يوم إلى يوم ، وكانت هذه الثقة جزءاً أساسياً من رسالة الأدباء - ولنقل بعبارة أوضح إن الأدباء لم تكن تعجلهم الحاجات الكثيرة ، وكانوا يؤمنون أن رقي هذا الشعب وحياة اللغة العربية كلاهما يحتاج إلى فنون من المقاومة التي لا يستقيم بدونها التعبير أو التفكير .

اللغة ثابتة ، ويذهب بعضهم إلى أن اللغة قد تطورت حتى استحالت العلاقة بين قديمها وحديثها . هذا كله خطأ يصور - بوجه خاص - العجز عن استيعاب ما اختلف على اللغة العربية من ثقافة . وليس هناك شك في أن علاقة جانب من اللغة المعاصرة - بوجه خاص - بتطور مبدأ التثقيف الذاتي قد ترك أثرا في بنيتها ومعجمها ، وليس هناك شك في أننا لا نستطيع أن ندرس اللغة المعاصرة نفسها إلا إذا أدخلنا في الحصان ما طرحه الأدباء من إمكانات اللغة العربية في أطوارها المختلفة ، والشئ الذي لا يريد معظم الناس أن يقفوا عنده أن إهمال اللغة يساعد على إهمال التفكير ، وأن الركيز إلى ما نسميه باسم اللغة البسيطة السهلة السريعة الشفافة ينطوي على أخطار كثيرة ، ومتى كانت الثقافة سهلة سريعة شفافة ؟ .

(٤)

مفرضي هذا أنه ينبغي أن تشمل تأثير اللغة التي نستعملها في عقولنا وتفكيرنا ، وآلا تكفي بتحليلها تحليلًا سطحيًا ، ذلك أن الاختيار اللغوي ينطوي في ذاته على اختيار عقلي ، وقد يكون هذا الاختيار مفيدا ، وربما يكون ضارا من بعض الوجوه . ونحن لا نستطيع أن ننشئ على لغة الحديث مثلا شاء مطلقا دون أن نعرف ما تؤديه هذه اللغة ، فلفة الحديث قد تعيث بأشياء عزيزة على النفس دون أن نشطن إلى ذلك ، وقد تجنح إلى الجانب اللغواني أو عفو الأضياء أو الانفعالات دون أن تعين على التأمل والتحميس وكشف الروابط الخفية ، أو النشاط العقلي الباطن ، وربما استطاعت أن تحول الأفكار عن طبيعتها بحيث تأخذ العكرة شكلا غريبا أقرب إلى الأخبار والطرائف .

ولكن الموقف من اللغة قد تغير تغيرا كبيرا ، ويجب أن نذهب بنا الصريحة إلى مدى بعيد ، فعدد غير قليل من الكتاب - الآن - فيما يلاحظ الدكتور طه - لا يعرفون من نشاط اللغة العربية - إن صح هذا التعبير - ما كان يعرفه الأدباء الرواد . ونحن - الآن - نشهد مقارفة غريبة بين نكاه الكاتب من ناحية وحرصه على اللغة للتواضعة من ناحية ثانية . موقف كثير من الناس - الآن - من اللغة لا يخلو من غرابة ، وبدلا من أن نعترف بأن كثيرا من نشاط اللغة العربية مجهول أو كالمجهول يتصور الناس اللغة تصورا محدودا في إطار معين ، أو لنقل بعبارة حادة إن كثيرا من نشاط اللغة العربية ليس جزءا من نفوسنا وثقوبنا . وبدلا من أن ندرس إحساسنا ووعينا بشئون اللغة الباقية المتطورة نتورط في أحكام قاسية بحيث يظن بعض الناس أن اللغة العربية لها شكل واحد يالفونه في شعر القدماء ونثرهم أثناء القرون الثلاثة أو الأربعة للهجرة . وأوجب شيء لحماية اللغة وحماية دراستها من الابتذال أن يفهم كل شيء في إطار التطور . ونحن نعترف من الناحية النظرية بأن لغة القرن الأول للهجرة لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة الجاهليين ، ولغة أبي نؤاس وأصحابه لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة الفروزيق وجريز ، ولغة المختلي ومعاصريه لم تكن هي لغة أبي نؤاس وأتباعه ، ونحن نزع من أن اللغة التي نتحدث بها الآن ليست هي اللغة التي كان يتحدث بها كتاب القرن الثالث .

ولكن شئون هذا التطور من الناحية العملية غير واضحة ، ومن أجل ذلك كان تصورنا لحياة اللغة العربية غير دقيق ، وكان الناس بين اثنين ، يذهب بعضهم إلى أن

وما من شك في أن مثل هذه الملاحظات ينبغي أن تكون موضوع عناية خاصة ، فالإخلاص للغة العامة ليس خيرا كله ، ويكفي أن نلاحظ العلاقة بين لغة الحديث الشائعة والعزوف عن الفهم والتعمق ، يجب - إذن - أن نقيم رابطة بين الأمرين جميعا ، ولكن كثيرا من الدارسين لا يكدون يربطون بين القصص عن الفهم والبحث والاستقصاء والشعور أيضا وذلك الولع المستمر بالتقرب للغة الحديث ، هذا التقرب الذي يعني في رأى طه حسين أننا نتنكر دون وعي للنشاط العقلي أو الدرس النظري . وإذا عرفنا أن بعض ما نسميه باسم التجويد لا يعنى في حقيقة الأمر سوى الاحتفال بالتفكير واتخاذ طريقة خاصة في التأمل ، إذا عرفنا ذلك أمكن أن نعيد النظر في أشياء تجرى بين الناس مجرى الوبح . وقد استطاعت لغة الحديث وما يصحبها من العناية المسرفة بما هو تلقائي وحسي وقريب ، استطاعت أن تهمل جانبيا مما نسميه باسم ترقية الذوق أو تهذيب الطبع ، ولنقل مرة ثانية إن تحليل للغة قد يكشف بعد قليل أو كثير من التأمل عن اختلاط القيم ، فاللغة نشاط لا يمكن فهمه بمعزل عما يؤيده في حياة الأذهن . وقد ساعدت اللغة القريبة المحببة من كثيرين على كراهية الملاحظة ، بل ساعدت على إهمال البحث عن الأنظمة العقلية الحقيقية التي توجه أنفعالاتنا وأحاسيسنا .

وما من شك في أن إهمال التفكير قد ساعد عليه بوجه من الوجوه الانتصار للغة الحديث أو القرب منها ، ويقلب على الكفن أن الأمواج المستمرة لطرائق الاستعمال العامة قد انتصرت بوجه من الوجوه لذلك التجافي بيننا وبين الروية العقلية والمسافة الواجبة التي تمكثنا من

التبصر والتوجيه . وأغرب الأشياء - فيما يلاحظ طه حسين - أننا لا نستخدم ما يشبه لغة الحديث وأنظمتها حيا وإيثارا ، بل نستخدمها لأننا لم نعد نطيق فكرة الأبواب الضيقة ، ككل شيء ينبغي أن يبدو أمامنا واهما . وهكذا يرى الدكتور طه أن تحليل بعض جوانب اللغة المعاصرة يكشف عن ضعف المقاومة ، هذا الضعف الذي ينتشر بيننا انتشار النار في الهط . نحن لا تقاوم اللغة لأننا لا نريد أن تقاوم أفكارا أو نظاما من الأفكار ، وكل تحليل للغة لا ينتهي إلى فحص تأثيرها الإيجابي أو السلبي في العقل ينبغي أن يرفض تماما . ما أكثر ما تتداول مصطلحات يراد بها تمييز اللغة مثل الاختيار والانحراف ، لكن المصطلحات في أيدينا لا تكشف شيئا لسبب بسيط هو أننا نتناسى أن اللغة تخدعنا أنا ، وتؤثينا أنا آخر . وماذا ينبغي دارس اللغة إذا هو غفل عن هذا الجانب؟ إذا رأينا التطور اللغوي قد استبعد جانبيا طائفة من الألفاظ وملائقة من التركيب ، أو أنظمة العلاقة بين الجمل فلا سبيل أمامنا إلى أن نفهم هذا كله بمعزل عما يراد بقولنا دون أن نغفل إلى ذلك في بعض الأحيان . وكثيرا ما كانت اللغة المعبرية القريبة من النفس عدوانا على هذه النفس ونشاطها الذي ينبغي أن تقوم به . مثل هذه الملاحظات - أيا كان رأيها فيها - خليفة بالراجحة ، فحين لا نستطيع أن نحمد لغة أو نمسها دون أن نعرف كيف ساعدت على نمونا أو كيف عاثت هذا النمو .

(٥)

لقد أهم الرواد ما أصاب اللغة من تطور ، وتطور اللغة يعني بداية تطور الفكر - أهمهم ما لاحظوه من السرعة . وقال أكثرهم إن السرعة جنائية ضخمة . هذا

والهم أن وسائل الإعلام فيما قال الرواد مكنت الكاتب من الغرور، وشجعت على قلة القراءة، والدفاع عن التبذل، وخداع الجمهور؛ فالعصر في رأيهم عصر السرعة، والشأن شأن العامة، والديمقراطية عندهم تقتضي لغة الشعب وفكره. وما داموا هم الأكثرية، وقرائهم هم الأكثرية، فإنهم بحكم الديمقراطية يمكنهم حق التشريع للغة والتفكير.

هذه أطراف المحنة التي روعت عقول الرواد، وقد نظر الأستاذ الزيات فوجد عامية العقل واللغة، ووجد العناية بالجمال تسمى تكلفاً، ويسمى الحفاظ على اللغة رجعة إلى الوراء. وقال الأستاذ الزيات ساخراً إن كتابا كثيرين يتخيرون ما يكلون، وما يلبسون، وما يركبون، وما يسكنون، وما يرتادون، ولكنهم يضررون بالاختيار عرض الحائط إذا كتبوا. هناك تتغير شخصياتهم، ولا يترجون من شيء. فشئت «صنعة» جديدة. لا أحد ينجح للقوة. قل الطموح إلى الكمال، وأصبح الخلق للذين غريباً. ومن هذا الوجه نخلت لغة جديدة «جذابة». ربما ضاق الناس بكثير من اللغة كما ضاقوا بأنفسهم.

أخص سمات التنكر للغة فتور الإيمان بالقواعد والأصول. والقواعد نتائج استنبطتها أذهان قوية من وسائل الطبيعة. ولكن إهمال القواعد يعنى التحلل من كثير من القواعد الاجتماعية.

روع الرواد الاغتراب عن اللغة الذي يعدل الاغتراب عن النفس والحس. وكلما فشئت العناية باللذة والفائدة الشخصية زاد الانفصال عن اللغة باعتبارها ميراثاً اجتماعياً بناءً. خيل إلى الرواد أن تطور اللغة يمكن أن

ما تجده في كتاب دفاع عن البلاغة للأستاذ أحمد حسن الزيات حيث يقول: «استحال تقدير القيم التي يحتاج وزنها إلى الرقبة والتأمل. وأصبحت الأثاء بضاعة كاسدة. السرعة الآن هي المقياس لا الجودة. وفضل السرعة التي أصابت الأنهان لم نعد نملك الإحاطة بالأطراف أو الفوص في الأعماق.

وبعبارة أخرى قلت معاناة الجد، وكثر الانكباب على الأدب اليسير، وسيطرت الحوافز الملحة، وكان لذلك كله أثر في الفكر واللغة جميعاً، فقد نظر «الجمهور» نظرة الريب إلى الإبطاء «والتجويد».

جنت ظروف كثيرة، فيما يري الرواد، على العقل واللغة معاً، وأوشكت أن تستبد بالجمال الحيوي للكتابة. أصبحنا نروي الأخبار ونسجل الأحداث، وننشر شيئاً من ثقافة عامة ولكننا أيضاً نتبذل ونضلل. وندعى أن تلك كله هو الاستجابة للرأى العام.

ليس لدينا كتاب كثيرون يترجون. استطاعت الصحافة أن تجذب كبار المؤلفين، فهي أوفر في المال، وأقوى في السلطان، وأوسع في الانتشار، ووقع المؤلفون في الشراك راضعين، عمل الجميع على ما تقتضيه السرعة والسهولة من تضبيب الذاكرة، وتشجيع للتغيير المستمر دون احتياط.

والحقيقة أن جنود الكتابة ذوو ثقافات مختلفة، ولكن الطابع العام أنه لايد من الكتابة. فالكتابة - على هذا - إدمان غريب. في وسعك أن تصور ما تجنيه الكتابة المستمرة، فقد نافست الصمت الضروري والاختيار والمعل.

(٦)

لقد جدت بلاغة أو يلاغات ثانية . قل أن تجد الناس الآن يؤمنون بما آمن به القدماء والرواد من اختيار اللفظ . إننا نختار كل شيء إلا اللفظ . ومن خلال ذلك نقوم بأكبر مظاهر تعذيب النفس دون أن نشعر .

لا بد من أن نسلم بأن علاقة هذا الجيل باللغة ذات طبيعة خاصة . في جيل الرواد كان المثقف الذي يعمل في حقل الطب أو الرياضة أو الهندسة يزمو . في بعض الأحيان - بأنه يحفظ قدرًا من الشعر وروائع الأمثال والطرائف ، كان محبا للغة . واليوم تدرس اللغة حقا ، أما حديث المحبة فشيء آخر .

بلاغة اليوم في نظر الرواد هي بلاغة الثروة ، نعم كان الرواد يكرهون الإيجاز والإحكام والاختيار . لكن الثروة اليوم فن واسع يشترك بعض الناس إلى إتقانه لكي يتلهم الناس عن الموجه والشاق والخرج . لقد نلاحظ لفتفاء كلمة ركيك من الاستعمال للعام ، هذه الكلمة التي تستحضر في ثنائياها مخاطر إفعال مبدأ الاختيار .

وقد يكون لكل عصر بدعة ، ولكن من الممكن أن نقوم بعملين اثنين : أحدهما أن نضيف بدعا ثانيا ، وأن ندرس للعلاقة بين اليدع الحاضر واليدع الماضي لتعرف معالم الطريق .

إن حدود اليوم وموازينه وأقيسته مختلفة . ينبغي ألا نخفي الحقائق . الطلاب يسمون بالعاطفة القوية فيما يدرسون . ولكن هل يدرك الشباب إدراكا قلبيا هذه

يرتبط بالإحساس النهار بالانتماء كله . لقد نظرنا إلى القواعد نظرتنا إلى الاستبداد ، وخضع تعاملنا مع اللغة لتصورنا الكاره لفكرة النظام . فالاعتراف بالنظام الذي هو أسمى من الفرد يتعرض لبعض اللحن . وفي وقت اتسعت فيه حرية التعبير ، وتسلمات لغة الحديث ، وفتح كثير من الكتاب لطرائف الشنوذ والتفرد أصبح الناس يتحرجون من إكبار الكلمات الأساسية ، وهي الحق والخير والجمال .

خلاصة ما أرق الرواد أننا ندرس للغة بعض الدراسة ولا نحباها ، وربما ارتبطت علاقتنا العاطفية باللغة بآراء ، بعض الناس في العقل العربي جملة . فقد خضع هذا العقل قديما وحديثا لحملات من التشويه . واجتمع في بؤرة واحدة كل مظاهر ظلم النفس .

لا يمكن أن تفحص شئون التعامل مع اللغة دون تعمق مواقفنا . وبعبارة قاسية ربما كنا نستغل الحق ، وربما نستغل الفضل ، نعرف النافع ، ولكن النافع يجهد بعض النفوس . لقد كان لهذا كله أثر عميق في معجم لغتنا المعاصرة ، وجسارة الناطقين بها ، ونظرتهم إلى الحدود والقيود .

كان القدماء يرون البلاغة تصل إلى قرارة النفوس . ولكن بعض الناس الآن يشعرون أن من الصعب أن نصل إلى هذه القرارة ، فقرارة النفوس يجب أن تظل - في وهما - معزولة أو حصينة ، أي أننا نشك في مصالحة التواصل . وما دعنا تتمتع بهذا الشك فلماذا نعني بالبلاغة؟

العاطفة ؟ أهى جزء من حياته ؟ يدرس الطالب شيئاً من انسجام الألفاظ ، ولكننا نغض النظر عن اغترابه الكامن . إن وقائع الحياة والمجتمع والفرد جعلت هذا الانسجام غير مطلوب .

الواقع أن الرواد شغلتهم فكرة المنافسة . لكن المنافسة قد ضلّت . ولا تستطيع نفوس متواضعة فى مطالبها الروحية والعقلية أن تيجل اللغة .

وبعبارة صريحة إن عبقرية اللغة أصبحت موضوعاً يدرس ، لا ذوقاً يحس . ومن ثم حدثت ظاهرة غريبة : تدرس اللغة أكثر جداً مما تقرأ ، وتحلل صنوفاً من التحليل أكثر جداً مما تحب ، أزمهرت أنماط من دراسة اللغة حقاً ، ولكن الإطلاع على روائعها قل ما فى ذلك شك . دح عنك الحفظ ، فالحفظ يعتبر فى رأى بعض الناس مع الأسف إذلالاً يخالف قواعد علوم التربية التى لهنها . ولكننا ننسى أن الحفظ آية المحبة والإجلال .

يفضل إلى الرواد أن تقصى آثار اللغة المتطورة فى عقولنا أكثر المطالب أهمية . كيف شجعت بعض أطوار اللغة على ضياع التماسك والتوقير ؟

لم ينكر الرواد التطور ، ولم ينكروا القواعد والأصول . لكن الجموح العملى والنظرى كثير . لا شىء يقبل قبولا مطلقاً أو يرفض رفضاً مطلقاً . إننا نستعمل اللغة لتكوين عقول متزنة . هذه مسألة يجب التروى أو الاعتراف بها ، وبسطها للمناقشة العميقة .

إننا نقول أحياناً كلاماً مغرياً . نقول إننا نستعمل اللغة استعمالاً طبيعياً لتكلف فيه . ويجب أن نكون أمناء

لأنفسنا . ربما قلنا كلما دنا الإنسان من الطبيعة كان أنقى وأصدق . ألا ترى أدب القدماء من العرب والإغريق يمتاز بالحقيقة والسذاجة والوضوح . والواقع أن كلمة الطبيعة كلمة موهمة . ليس لدينا طبيعة تخلو من تنقيح . ولأمر ما خيل إلى شعرائنا أن اللغة تنقيح مستمر لا عمل فيه لا نسميه دون أكثرات باسم الطبيعة . فإذا أدخلنا فكرة التنقيح بمعناها العقلي البقيق أمكن أن ننظر إلى تطور اللغة نظرة نافعة . ذلك أننا فى بعض الأحيان ننساق إلى هذه الطبيعة أنسياقاً جارفاً ، ونغفل ضرورة البحث عن الاختيار . اعتقد أن مفهوم الاختيار مدخل لدراسة اللغة والربط بينها وبين الاستجابة لحاجتنا ووعينا بها .

إن ما نسميه الطبيعة يجب ألا يخذعنا ، فنحن نسعى دائماً إلى تحقيق مأرب . نعدل مواقفنا ، ونخفى بعض الأشياء أو نحذفها ، كل هذا تنقيح . إن مبدأ اللغة إذن هو الخروج عما يسمونه الطبيعة . إن فكرة الطبيعة روجت لها - فى الحقيقة - السرعة ، والثقافة الضحلة ، وأهواء الهدم الغائرة . كل شىء فى الطبيعة المزعومة سعى ، وكفاح ، وتخليل ، وشعور بالصعوبة ، ورغبة فى التغيير والتحدى . وكل وصف للغة لا يعطى اعتباراً واضحاً لهذه المعانى يجب أن يسأل . وبعبارة أخرى إن التفاضل بين مستويات اللغة أساسى ، ويجب أن ينظر إلى لغة الحديث نظرة أخرى . إن ضحالة مفهوم هذه اللغة يروع كل مخلص أو مدقق .

يجب ألا ننسى فى غمرة السطحية أن اللغة طائفة من الاختيارات . بعض الاختيارات يعاكس بعضها . الاختيارات الفردية لا تعيش وحدها ، فهناك إطار أعلى .

وحينما نتحدث لغتنا ، لا نحقق نواتنا الضيقة فحسب ، ولكننا نسهم بقدر متواضع في بناء عبقرية متجددة للغة أو الجماعة .

عبقرية اللغة هدف اجتماعي .. إننا لا نرضى عن الزخرف والانتفاخ والتحويل . إننا نبهت عن الدقة والأمانة ومرونة الفكر والقدرة على الاستيعاب . ومقتضى هذا أن تدرس اللغة دراسة معيارية .

لكن المناديين بما يسمى الطبيعة لهم حيل كثيرة . يقولون إن الفكرة تستدعي الكلمة ، بطريقة تلقائية ، الكلمة المناسبة لها . وهذا كلام ربي . نحن ننسى أن هناك جدلا بين الكلمة والفكرة . لا شيء اسمه الاستعداد الطبيعي ، إن ما هو طبيعي قد يكون صحيحاً وقد يكون مرضياً هناك على الدوام خطوات الحذف والإثبات . بدلا من البحث عن التوافق علينا أن نبحث عن هذا الجدل أو الصراع المستمر الذي يدور عليه العقل .

يجب أن تدرس اللغة من أجل أن نعرف المزيد عما نسميه تجويد الفكر ، وقوة الكلمة ، قوة الكلمة موضوع واسع يخلط فيه الأثر المرجو والأثر غير المرجو . ولكن تجويد الفكر والكلمة لا مغزى له بمعزل عن ذلك الجدل المشار إليه . يجب أن ندرس الدقة والصحة والوضوح في ضوء مبدأ الحركة بين الأطراف . ومغزى هذا أننا لا ننكر الحركة ، ولكن لنا الحق في أن نسال عن فحواها وسيرها ، عن غايتها ومذاهبها . وإلا كنا عبيدا لبعض نزعات التقهر .

(٧)

أريد أن أوضع بعض الملاحظات السابقة بالإشارة إلى عبارة قصيرة لها مكان في حياتي الذهنية . وقد

سرني أنني صنعت شيئاً أفاد شباباً في مستقبله . هذه العبارة من صنع الأستاذ الدكتور أحمد عبد السلام الكرداني وكيل وزارة المعارف رحمه الله . والدكتور الكرداني أحد زملاء الدكتور طه والأستاذ أحمد أمين والأستاذ فريد أبو حديد . ولم يكن تخصصه الرسمي هو الأدب العربي أو اللغويات العربية . كان يحمل إجازة الدكتوراه في الميكانيكا والرياضيات .

في وسعك أن تتأمل أكثر من مرة . كما صنعت . في بنية هذه العبارة التي كتبها ذات يوم في خطاب خاص لا يراد به الأناقة ولا الجمال ، وإنما يراد به الإيلاج الساذج . إن صرح هذا التعبير . ويستطيع القارئ أن يترجم العبارة إلى ما يعادلها في العربية المعاصرة أو الواسعة الانتشار . حينئذ يرى نفسه مضطراً إلى فككيها أو استعمال عبارات كثيرة من قبيل : هكذا سررت ، والله ، عندما سمعت بالقصة التي رويتها . عظيم . لم أكن أتصور في ذلك الوقت أن الجميل الذي صنعته مفيد إلى هذا الحد . كان هذا الشاب حديث التخرج . لم أتصور أبداً أن الخدمة سيكون لها نتيجة هائلة . وتستطيع أن تضيف أو تحذف من هذه العبارات ما شئت . ولكن ليس في وسع دارسين كثيرين أن يتجاهلوا الفروق التي نزعها بين العبارة السالفة وبماثل العبارات المعاصرة التي يمكن أن تتبادر إلى الذهن ، وقد يؤدي الانغماس الشديد في مستوى لغوي معين إلى صعوبة ملاحظة خصوصية فيها .

أعتقد أن أدواتنا في البحث عن هذه الفروق ربما تكون سطحية . لابد من افتراض بين افتراضات كثيرة يصعب تصديقها . إن إدراكنا الآن للحو مختلف في

أو الكلام الذي يحرص عليه أهل القصة . استبعدت العبارة التدخل الشخصى فى حرم الفكرة الذى يراه كتاب اليوم حقا من حقوقهم باعتبارهم قادة . لقد نالت الفكرة بوصفها إطارا مستقلا تقديرا تعرض الآن لشيء يقل أو يكثر من الاضطراب . لقد عنيت العبارة بظاهرة مهمة أو هدف يعلو على الروابط والعواطف الشخصية وهو صناعة الشاب .

ومن المؤكد أن استشراف الهدف الاجتماعى وراء العلاقات التى تتجاور فيها كلمتان صغيرتان أساسيتان هما (شيئا) و (شأبا) . وكان التلاحم بين الكلمتين أمارة على ما فى العبارة من صنع مثل يختفى فى ثناياه طبيعة ما صنع ، وبطبيعة التكلم ، والشباب المتحدث عنه أيضا .

من خلال هذه الإيماءات يتجلى فرق قوى بين لغتين : إحداهما شخصية تتباهى ، والثانية تصفى أو تنقح هذه الاعتبارات الشخصية ، ويتجلى أيضا علاقة التركيب النحوى بمفهوم تماسك الهدف ورسائته أو صيائته . لقد تماسكت الكلمات وخضعت كما يخضع كل شيء لمبدأ أعلى منه أو أجل .

هذا الاتجاه قد فتر فتورا واضحا دل عليه إهمال البحث عن «البنية الكلية» التى تماسك فى داخلها الكلمات أو يؤدى بعضها إلى بعض فى ظل تشابهات داخلية يتقرر مصيرها ومعدنها من خلال هدف أو صورة كلية . وبعبارة أخرى لقد علت فى صناعة العربية المعاصرة صنوف من التراكيب ينافس بعضها بعضا على نحو يذكرك ، من بعض النواحي ، بالتنافس المعموم بين الناس . فى العبارة المعاصرة تتناطح الجمال أحيانا

جوهره عن إدراك هؤلاء الرواد سواء منهم من تخصص فى الأدب واللغة ، ومن تخصص فى حقل العلم البحث . وإذا زعمنا أننا جميعا ، معاصرين ومحدثين وروادا ، متفقون فى تصور القواعد فقد ذهبنا إلى شطط لا يبرره شيء : إننا ننسج عبارات مختلفة ، ومغزى ذلك أننا قد فهمنا النحو فهما متميزاً . إن طاقتنا أو عاداتنا فى الاستعمال تجلى على وجه الدقة نوع ما نفهم أو نستوعب من النحو . لابد أن نفترض أن الأجيال لا تفهم ما نسميه القواعد فهما متجانسا أو واحدا . إذا أغفلنا هذه الملاحظة فسوف يضيع منا مغزى جدل الرواد حول التطور ، ويضيع منا كل فحص جاد للغة والأدب . إننا نفحص اللغة الآن فحصا سطحيها لأننا نغامر بهذا الافتراض . إننا الآن نفهم النحو فهما لا يشبه ما فهمه جيل الرواد . والرواد بداهة يعرفون هذا معرفة مفيدة .

انظر إلى عبارة الدكتور الكردانى مرة أخرى . هذه العبارة تعنى أن ما يفهمه معظم الناس الآن من تكثير الكلمات وعلاقته بالوصف والربط بين الجمل متميز تميزا كبيرا . من الممكن أن يقال إن العبارة لم تصنع على عين اللغة للمنطوقة الدارجة . ولكن مفهوم اللغة الدارجة أصابه تغير جذرى لا ننبهه أيضا . وربما لاحظنا أن التشكيك الذى تولع به العربية الدارجة ، والعربية الأدبية الآن شيء طارىء هل محل التركيب أو البناء الذى بحث عنه الرواد .

إن العلاقات بين كلمات العبارة السابقة قد استبعدت إلى حد واضح أثره البهشة التى تولع بها العربية المعاصرة ، كذلك استبعدت الاتجاه الفائق المنتشر الآن إلى المخاطب ، فضلا على التباهى الغريب بالكتابة

كل واحدة في طريق . والكتاب الآن حراس على هذا التناطح لأنهم حراس على حرية غير محددة ، حراس على ألا يثقلوا على أنفسهم وعلى قرائهم بالبحث عن الروابط والتأثر والتساند بين مكونات العبارة .

ما زلت أتأمل في قول الدكتور الكردياني : (وقد سرني أنى صنعت شيئا أفاد شابا في مستقبله) . عبارة قصيرة تلخص الفرق بين عهدين أو نوعين من الشعور بالمجتمع أو لغتين : في إحدى اللغتين ورع الإحساس بالنظام والهيبة والارتباط ، وفي اللغة المعاصرة سرف الإحساس بالحرية والفرية والحرص على الظهور في الطريق العام بما سماه الأستاذ العقاد العظيم ملابس غرفة النوم . كان العقاد يرى نضج النظر إلى اللغة رهينا بمقاومة هذا الإغراء . راجع «ساعات بين الكتب» حيث مقالته عن العامية والفصحى . «كل واحد يلهج بكلمة الحرية . ولكن حرية اللغة الآن هي خدمة الثغرات التي تهتك فكرة الحرامات . لا ريب كانت الفروق بين لغتين توميء إلى فروق فهم ما نسميه باسم «الخلق» الرفيع .

إذا رايت قوما يعترضون لغة من خلال ملاحظات شكلية فليس لك أن تبتهج . إن تطور اللغة في عصرنا الحديث هو تطور العاسة الخلقية أو الاجتماعية . لا بد لنا من بعض المعيارية التي تتسالم بطريقة ما ، حين نصف اللغة ، عن الطريق وظلماته وأضوائه وتضامره ملامحه .

كان الرواد نقادا ومبدعين . وقد جعلهم الإبداع بخاصة ينظرون إلى اللغة وتراكيبها نظرتهم إلى علامات تضيء ، وتصل ، وتترفع ، وتطمح . لكننا اليوم نتنكر

من خلال اللغة نفسها لكل معالم البطولة . ومن المؤكد أن مناهجنا العزيزة علينا الآن في صناعة اللغة ساعدت على هذا التنكر .

انظر إلى العبارة السابقة مرة ثانية . ربما كان فيها أثر التكوين اللطفي اللطيف الذي لا يذكره أحد الآن إذا تحدث عن اللغة العامة المعاصرة . أخص ما تمتاز به عربيتنا الآن في تراكيبها أو نحوها التنكر لفكرة النمو بوصفها حركة باطنية نشيطة . ألا ترى معنى هذا النمو وأضحى في عبارة . الدكتور عهدي السلام الكردياني؟ لكن المعاهد والجامعات كثيرا ما تدرس اللغة في فراغ .

لقد بدأنا هذا البحث بالدكتور طه ثم اتبعناه بملاحظات الأستاذ الزيات ، وانتهينا إلى عبارات الأستاذ العقاد الوضيئة . دعني أضرب مثلا من استعمال الدكتور طه المتنامي للمفعول المطلق ومسير عبارات متطاولة تتحرك في غير هرولة ، ثم تعود فتعكك على نفسها . عبارات تشق الطريق وسط قدر من الريب والدعابة ، والحرية الوثنية ، والثقة بالنفس .

كانت انغماس العبارة عند الرواد قرينة فكرة الالتزام . كانت التراكيب تذكر بإحساس المعلم الذي يثبت أمام جمهور للتطلعين . تصور الرواد وظيفة اللغة في ضوء الشموخ ، لكن الشموخ عبارة متذوق لا يفنى في تفصيلات غير مفيدة وجدول ، وتفاصيل تخدم العلم الوضعي الأصم .

لقد تحدثت في مقال سابق عن إشكال اللغة في الشعر المعاصر ، وفسرت الخلل على ذلك ، وعرضت بوجه خاص ، لاستشارة فكرة الحرف . ألم تكن فكرة

باعتبارها ثمرة معرفة ، وإحساس بالمسافة يصبح النظر إلى ديموقراطية اللغة .

حرية الاستعمال ، كاية حرية أخرى ، لا معدى لها من أن تفترض بعض الضرورات التي يعطى لها حق الاعتراف والمغالبة . وهذه ملاحظة العقاد . لكن كثيرين يتوهمون فى هذا الزمان أن الكتابة تعبير يعلى على الناس . إنهم لا يحفلون بتنظيم مستويات اللغة . من أجل ذلك لا نحفل كثيرا بالتوفيق بين مطالب العقل ومطالب القلب . ومن خلال الإخلاص الشديد لفكرة التعبير نرتكب الغموض ، ونستلذ الاسترسال ، ونعجز عن التكليف والتركين . إذا أدركنا لا نعانى ، وإذا عانينا لا ندرك . وإذا ملكتنا قوة التحليل فقدنا قوة الصلة بما نسميه العالم الطبيعي . ولا غرابة أذى سوء استعمال اللغة إلى الشعور المتزايد بأننا لا نقف على أرض صلبة مطمئة . لم تعد اللغة أداة تمحيص ، وفقدنا الإحساس المتوازن بمزايا الانتظام ومضاره .

تستطيع اللغة أن تتنوع وتستوعب فى أثنائها صفات متضادة ، لا أحد يريد أن يخضع لهذا المبدأ أو ذاك . المهم هو الشعور بأن المفكك والمكرز لا سلطان لهما . السلطان للوحدة أو الضرورة الباطنية التي تحمى من الشعور بضيق الكرامة ، والتجبد ، وإشباع بعض الحواس القريبة على حساب غيرها من حاجات الحياة الحقيقية .

الجيم فى المطولة المشهورة أشبه بالكاء الضاحك على ضياع بطولة اللغة؟ كيف بعدت الشقة فى أذهاننا بين اللغة والبطولة؟ لكن المطمئنين كثيرون رغم الضعر والشعواء والعاكفين على أنفسهم .

لا شك اسهم طه حسين فى صناعة اللغة وإرساء محبتها . لا تستطيع أن تتعمق هذا الإسهام بمعزل عن موقفه الأساسى من أخطاء الفهم والحكم . كانت اللغة - عنده - تعكس فى بنيتها شجاعة فى مواجهة الاضطراب العميق ، وتوهم إلى إعلاء فكرة السؤال على الجواب والتقرير . لغة تدكى فكرة الحصار أو الجدل بين الأطراف . لم يكن يؤمن فى صناعة اللغة بما يشبه الثغرة والمجون . كانت حرية اللغة إضافة خلاقة . كانت مغامرة . تنضج العبارات فيها بعضها بعضا ، ويسخر بعضها من بعض .

لم ينس طه حسين حين يكتب أن يستمتع بحرية القائد ومسئوليته . كانت تجربة اللغة أو حريتها همه . كانت الحرية موسيقى يتم من خلالها الاعتراف بحق الخطأ ، وحق الصعوبات التي تقف فى وجه التكامل أو التناسق . ليكن التناسق مرثا متحركا جسورا حيا لا يجفل من الريب والمناقشة والتوتر .

تستطيع أن تملك اللغة بطرق مختلفة . ولكن كل حرية يجب أن تدفع الثمن . هناك الحرية القادر المعطى ، وحرية المعصم الكسول ، حرية اللغة يجب أن ينظر إليها



طه حسين عن الرمز والإنسان

العقل، جهاد دبوب في سبيل الاستنارة والتنوير معاً، مع سماحة في الروح، شغف لأعج بالمعرفة، ذودٌ عن الكبرياء اللصيقة بالإنسان، صرامة الالتزام بقانون خلقي وضعه صاحبه لنفسه، وفاء للمنهج العلمي مع رفاة حس في تذوق الجانب الشعري من الحياة والأدب معاً، حسابٌ للذات ليس فيه أدنى سعى للتبرير والتنويع، ورفق بالمنكوبين والمعذبين في الأرض لعل ينطوي على شعور كامن بالزمالة في المحنة.

هذه بعض مقومات الرمز، وهي أيضاً من خصائص الرجل .

اكتسب طه حسين ، مع الأيام، في قرارة وعيننا، صورة « الأب » بما تشتمل عليه هذه الصورة من هيئة تكاد تكون لا واعية لفرط ما تبغىه من ركوز وذهاب إلى الأغوار، وما تحمله أيضاً من حفز، لدى الأبناء والأحفاد، إلى توكيد نظرة أخرى، وتلمس لطرق جنييدة، أو ما

اكتسب اسم طه حسين الآن قوة الرمز. وربما كان ذلك صحيحاً لفترة طويلة قبل أن يرحل.

ولكن الرمز - عادة - لا يرحل، حتى لو غادرنا «الإنسان» بجسمه.

وفي وعينا فإن شفرة هذا الاسم الجليل تمثل أشياء عديدة، بل تكاد تكون لا عداد لها.

« ... طه حسين الذي يناضل في الصف الأول في سبيل تقدم الروح العلمية »^(١).

« ... النضال من أجل الحرية العلمية ... روح الحرية والحقيقة »^(٢).

النضال، هذه قيمة مفتاحية وجوهرية في حياة الشيخ العظيم، ومقوم أساسي من مقومات «الرمز»: قوة إرادة لا تهن، عناد في سبيل ما يراه حقاً، لا يلين، تجد متصل للعجز والفقر والحرمان - وانتصار عليها - إيمان بالكرامة الإنسانية لا يتزعزع ولا يشبه شيء . إعلاء لقيمة

تستدعيه من نوازع التمرد، والسعى إلى إثبات لذات بمحاولة «قتل الأب».

لكن طه حسين الإنسان، صديقاً أو شاكياً أو شاكياً، شيء آخر. لم يتردد في الجرح عن نخاعه، وعن مضض عذاباته، وعن خطاياها الصبغانية أو غيرها، وعن نواحي الضعف والتردد التي تحببه إلينا أكثر - ربما - من مضاعف عزيمته وسمو روحه.

راعى صدق طه حسين جسمه المرهف في «اعترافاته» أي في الأيام وما زالت - وستظل في تقديرى امدأ طويلاً - هذه السيرة متوجهة في ضمائرنا، بما فيها من غنى فارح وخصب، على المستوى الشخصي العميق، فضلاً عن أنها رصيد شين للمؤرخ الاجتماعي.

ويدافع من الحب وجدت اننى احيا مع هذا الصبي الذي ولد في العقد الاخير من القرن التاسع عشر - وما نحن نوشك أن نخرج من العقد الاخير للقرن العشرين - ومع هذا الشاب الذي يقاتل دون هوانة، في أوائل هذا القرن، في سبيل ما اعتق من قيم.

أريد أن أزعج تمية متواضعة لما يمثله الرمز في لمسة حياة رائعة، وأن أقدم حاشية أو حاشيتين على منته الكبير، في إلمامة عجيلى بجوانب لعل الكثيرين يترددون قليلاً في اجتياها، لما لها من صفات الجمعية، من نحو علاقة هذا الصبي - الفتى بجسمه، أو بالجسم على إطلاقه، وجسم المعن بالوحدة والنبد، والصبية أو الشبقية التي أشار إليها في لمحات سريعة، وأسة من قصة الحب الكبير الذي أضاع حياته.

شبيحة الجسم : يلح طه حسين في «الأيام» على تصور للجسم يكاد يميل إلى شيء منفصل، غريب، ميتوت الصلة بصاحبه. ينظر إليه الراوى - الفتى في «الأيام» نظرتة إلى أداة، أو ما يقاربه، يلقي بها إلقاء، تنقل، وتترك، يعاملها الناس اقرباء أو غرباء على السواء معاملة الأشياء. فهو هنا يكاد ينضوي تحت الفلسفة - أو وجهة النظر - التي تفصل بين الجسم والروح، فصلاً قاطعاً.

ومما من شك أن هذه «النظرة» إنما جاءت عن حس قاطع - كذلك - بأن في هذا الجسم نقصاً عواراً، إنه «دون» سائر الناس، ذلك الحس الذي كانت حياة طه حسين جلاباً متصلاً له، فيه لحظات الظفر والانتصار المجيدة، وفيه أزمان اليأس المحيق الرهيب.

هناك ثم ثنائية ضاربة حتى الغور في علاقة هذا الفتى (الرجل) بجسمه، حتى لكأنه هو نفسه يراه غريباً عنه، شبيهاً خارجياً عن «جوهر» ما، عن «حقيقة» ما، يعتبر «الجسم» أجنبياً عنها.

«أحس أن امه تائن لإخوته وأخواته في أشياء تحظرها عليه ، وكان ذلك يحفظه، ولكن لم تلبث هذه الحفيظة أن استحالته إلى حزن صامت عميق، ذلك أنه سمع إخوته يصفون ما لا علم له به، فيعلم أنهم يرون ما لا يرى»^(٣).

اكتشاف النقص عند الفتى قد صاحبه حزن صامت عميق، بعد حسه بالغيب أولاً. وسوف نرى أن هذا الحزن الصامت العميق سوف يصاحب الفتى في كل مراحل حياته، وسوف يتقلب بين الحس بالوحدة، أو

الغربة أو التَّبدُّد من الآخرين، أو «الانزواء» المفروض من الذات، وهي إحساسات تدور في فلك واحد عريض، على فروق فيما بينها.

« ... تدعوه أخته إلى الدخول فيبابي .. فتحمله بين ذراعيها كأنه الحمامة »^(٤).

« ... ثم ينقل إلى زاوية في حجرة صغيرة »^(٥).

« يذكر أوقاتاً كان يذهب فيها إلى الكتّاب محمولاً على كتف إحدى أخواته »^(٦).

« ثم جذبته (أمّه) من إحدى يديه حتى انتسخت به إلى زاوية من زوايا المطبخ فالتقه فيها إلقاء، وانصرفت .. ولبث صاحبنا في مكانه لا يتحرك ولا يتكلم ولا يبكي ولا يفكر كأنه لا شيء »^(٧).

« ... جذبته جذباً وهو ذاهل، حتى انتهى به إلى مكان بين الناس فوضعه فيه كما يوضع الشيء »^(٨).

إنه صبي صغير، هذا، يرى نفسه يُحمل، ويُقل، ويُجذب، ويُلقى به إلقاء، كأنه لا شيء. أو يوضع كما يوضع الشيء، أداة لا يكاد يكون لها إرادة أو حول.

ولكن دلالة الفعل المبني للمجهول – أو الذي يقع من الآخر لا من الذات، لا تقل عن دلالة استخدام صيغة الضمير الغائب المفرد على طول «الأيام» وعرضها، إلا في فقرات قصار يتجه فيها بالخطاب إلى ابنته أو ابنه في نهاية المرحلة الأولى والمرحلة الثانية من السيرة. لكان الراوي يريد أن يضع مسافة لا عبور لها بينه وبين هذا الذي يسرد حكايته، أو لكانه يراه «آخر».

فانظر حينما يشتد عوده، ويذهب إلى الأزهر في القاهرة، كيف يروى عن هذا «الآخر» الذي هو ذاته. لكان الوجيعة والام لا تتحان له أن يقول عن ذات نفسه مباشرة، فيلجأ إلى هذه الهوة الفاصلة في تقنية السرد نفسها:

« فيأخذه بيده في غير كلام، ويجذبه في غير رفق، .. فيلقيه في مكانه من الغرفة على ذلك البساط القديم الذي ألقى على حصير بالعتيق »^(٩).

انظر كيف يتساوى فعل «الإلقاء» بين الفتى والبساط القديم. ثم انظر كيف تأتي هذه الصيغة نفسها، تقريباً بالألفاظ نفسها، في نهاية الفصل التالي^(١٠).

« كان الصبي يهمل إهمالاً تاماً لا تُلقى إليه جملة ولا يحتاج إلى أن يرجع على أحد جواباً »^(١١).

اختلفت النغمة هنا قليلاً، ليس الإهمال واتعاً على شيء أو ما هو أشبه به، بل على «شخص» يحتاج إلى حوار واتصال وتبادل للكلام ورجع الجواب.

« ولكن لنظر إليه، في باريس، يطلب العلم، وقد اشتد عوده، وجاز محناً كثيرة، وبُذل عسبات لا شك كانت كحُوداً، لكن تلك السيدة التي لم يكن من معونتها يد » وما صحبته من البيت إلى الجامعة .. تعطيه ذراعها وتمضى معه صامتة كأنما تجر متاعاً لا ينطق ولا يفكر »^(١٢).

« وإنما كان أشبه بمتاع قد ألقى في ذلك الموضع .. ولكنه كان متاعاً مفكراً يفكر مرة فيما حفظ من قول أبي العلاء إن العمى عورة»^(١٣).

« أعرض عنه كما كان يعرض عن متاعه» .. ثم إذا بلغ القطار باريص قال : « سننقل المتاع الصامت الهامد أولاً ثم ننقل المتاع الحي الناطق بعد ذلك »^(١٤).

إن قيمة «المتاع» و «الشيء» ظلت تصاحب الراوى منذ أن كتب الجزء الأول من «الأيام» في العشرينيات حتى كتب الجزء الثالث الذي نُشر في السبعينيات، فيا لها من قيمة لها سطرة ظلت تراوده وتغالبه طيلة ما ينيف عن نصف قرن.

أكانت شبيثة الجسم هذه مما لعب دوراً في أن فكرة الانتحار قد ساورت الرجل، في فترة من فترات العناء القاسي، بعد أن طرد من الجامعة، كما قالت زوجته:

« ساجتهد الآن في أن استدعي لون أي حق تلك الساعات التي كانت يائسة ، إلى حد اعترف لي طه معه بعدما بكثير انه فكر بالانتحار .. اه .. لا لم يفكر فيه زمناً طويلاً، إذ لم تكن تلك طريقته في مواجهة العقبات»^(١٥).

هذا فضلاً عن محاولة الصبي الصغير أن يقتل نفسه، على نحو ساذج وتقليد الحيلة .

«بان (هوى) (بالسماطور) إلى قفاه ضرباً .. ثم صاح، وسقط السماطور من يديه»^(١٦).

فهل كان يفكر في أن يتخلص من ذلك الشيء، ذلك «المتاع» المفكر، منذ أن كان طفلاً، وحتى بلغ أشده؟

ولكنه في هذا الموقف - شأنه في مواقف كثيرة - كان يجمع بين قطبين ثنائيين، فلا شك أن تلك لم تكن طريقته في مواجهة العقبات، ولا شك أنه كان حفيداً بالصيا، محباً لها، قادراً على الحياة عليها وصونها :

فعندما «دخل عليه مجهول وهو وحده، فبأي بصيرة استطاع أن يحسس أن هذا المجهول كان يحمل سكيناً؟ إذ سرعان ما ضغط على مكبس الجرس الذي كان موجوداً أمامه فهرعوا إليه في الحال . وكان قلن طه في محله»^(١٧).

وهل يعرف الكثيرون أنهم بعد أن صادروا كتابه .. الحملات القاسية في الصحافة، والشتائم، والتهديد بالموت الذي كان وراء إقامة حراسة على منخل بيتنا أمام باب الحديقة خلال عدة أشهر؟^(١٨).

ومع ذلك فقد كان طه حسين يعرف متعة أن يكون هو وجسمه كيئاً واحداً متسقاً، وأن يستطعم ويستروح، ويتقبل حسنة العارمة - حتى وإن كان أحياناً يضطر إلى كبتها وزمها عن الجموح، هذا شأنه دائماً، توتر متصل بين قطبين متفاشرين متجاذبين معاً.

كان يعرف مثلاً كيف يتساق مرراً جبلياً على وعورته، وها هي نى سوزان تتجه إليه بالخطاب، بعد موته، في كتابها الجميل الذي يهز القلب هنأ:

«كنا جالسين على مقعد حجري، وحديد تماماً، وقضمت قطعة من الشيكولاتة وقطعتين من البسكويت. كان التسييم رقيقاً، وأريج الغابة يفوح وسط السكون الجليل لعصر صيفي. كنت تحلم بالأيام السالفة بزهاتنا في الغابات المحيطة بباريس .. ويخيلُ إلى أنك كنت سعيداً حقاً في تلك اللحظة. ولم انس ذلك أبداً» (١٩).

إن في الصفحات الأولى من الجزء الثاني من «الأيام» آيات ناطقة في توفر هذه الحسية ورفاهة تقبل روائع العالم وأصواته وسكناته وحرارته ونعيمته أو خشوته، صحيح أنه يستطيع أن يرمّ هذه الحسية وأن يكبحها « أن يكتم حاجة أذنه إلى الحديث، وحاجة جسمه إلى الشاي .. ويظل قابعاً في مجلسه مطرقاً مغرقاً في تفكيره، (٢٠) أو أنه في باريس «كان الطعام يُحْمَل إليه ثم .. ثم يخلو بيته وبينه فيصحب منه ما يستطيع لا ما يريد ... وربما وضع بين يديه من ألوان الطعام مما لا يحسن تناوله فيتركه مؤثراً العافية، محتلاً في سبيلها ما قد يتعرض له أحياناً من ألم الجوع» (٢١) وهي، أيضاً، تيمة متكررة وملزمة منذ الطفولة حتى آخر أيامه، ولطه حسين في ذلك، كما في غيره كثير، أسوة بوصيفه وترينه وخدينه الروحي أبي الغلاء المعري.

فهو يكف نفسه عن لذة الطعام، على كلفه به والتذاده إياه، ولا عليك أن تنظر في زكرياته عن طعام المجاورين الأزهريين في أوائل عهده بالفاخرة، وما زال فتى في مستقبل الصبا، وكيف يذكر أكلة الغول بالسمن والزيت،

عندما كان زملاء أخيه في طلب العلم يتنافسون في أيهم يقهر أصحابه في الأكل، ولكن « يده تصطدم بهذه الأيدي الكثيرة المسرعة التي نهوى لترتفع، وترتفع لتهوى .. فإذا بالمائدة قد نظفت إلا من «نصف الرغيف الذي كان قد القى أمام الصبي فلم يستطع - أو لم يُرد - أن يتجاوز نصفه» (٢٢).

ولكنه، مع ذلك « ذاق التين المرطب وشرب نقيعه في أثناء الصيف، وذاق البسبوسة، واستمتع بما تبعثه من الحرارة في الأجواف أثناء الشتاء، وربما وقف عند بعض الباعة من السوريين فذاق الوائناً من الطعام، منها الحار ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها المالح، كان يجد في ذوقها لذة لا تُكفّر» (٢٣).

وهو يعود إلى زكريات استطعام البلية، سكرماً، ومائها، و التهام التين المرطب، وعب مائه، وأكل ما تحته من زبيب « في أناة وهدوء .. ثم الهريسة، والبسبوسة مرة أخرى، ويعود إلى الفول الثابت إقطاراً (بلمليم ونصف ملجم) وتلك الحزمة أو الحزمتين من الكرات (بنصف ملجم) (٢٤).

إن هذا « الشيء = الجسم = الخُتّاع » يعرف مع ذلك كيف يستطيع أنواعاً من اللذة الجسمانية، حتى في أبسط صورها وأقربها إلى السذاجة والبداية، فتستحيل إلى متعة تكاد تكون سامية رفيعة.

وبالبلقة والرفاهة نفسها يمس الراوي جانباً حسياً آخر لا يد أن يلم بالفتيان في سنه، فهذه حكاية ما يسميه هؤلاء الشباب « أبا طرطور » و لم يكن غير

الشيطان الذى كان يلمّ بأحدهم إذا جنّه الليل
وشمله النوم ... فإذا انصرف عنه أفاق الفتى
مذعوراً ضيق النفس متاثماً متحرجاً^(٢٥) ويتخذ
أبو طرطور لنفسه أقتعة عدة وطرائق شتى يتسلل بها إلى
نفوس هؤلاء الفتية وجسومهم، فهو يتقصص ذلك الشيخ
أو الكهل البذئ الذى لا يتسور عن حكاية أقذع
الحكايات فحشاً، أو ينسرب عن طريق نظرة من فتاة، أو
كلمة تجرى على لسانها، أو ابتساماة أو حركة منها
وعن طريق أصوات النساء فى الطبقة السفلى من
الربيع، « حتى يبلغ الفتى فى الطبقة العليا » فيحمل
إليه - كما يحمل إلى أصحابه - « عذاباً حلواً مرّاً »
وخاصة « إذ يسمع الصبى حكايات ذلك الكهل الفلاح
الذى يتحدث عن المرأة فيسميها فخذاً، أو يشبهها
بالمشية أو الوسادة ». ويحكى عن « لذاته إذا خلا
إلى أهله ويفصل ذلك تفصيلاً متكرراً يقطععه
بضحك غريب »، فقد كان الرجل « صاحب لذة بل
صاحب إغراق فى اللذة وتهالك عليها، وكان يحب
الحديث عن لذاته » ... أما الفتى فما يفوته من الحديث
لفظ، وما يشذ عنه من أصوات القيم نبرة ..^(٢٦)

وبعد مرور السنوات الطوال سيستعيد ذلك كله،
بلذة لا تخطئها الأذن .

ومع هذا كله فإن حساً بالوحدة والغربة سيظل
مخياً على هذه الحياة كلها، بكل ما فيها من تحقق،
 وإنجاز، وفئوح، ومتعات، ونضالٍ لا يهين.

ولعل أول مظاهر هذا الحسّ الذى ظل يضاير
حياة الرجل إنما تبدى فى طفولته، إذ كان يؤثر - أو
يفرض على نفسه الانزواء .

والطفل إذ ينزوى فإنما لحسه بأنه غير قادر على
المشاركة والانطلاق على الأقل فى بعض الأحيان. وذلك
إنما يتبادى نتيجة لما أحسه فى نفسه - وجسمه - من
نقص، لما أخذ يسيطر عليه من أنه شيء أكثر منه
شخصاً (روياً له من شخص فى مقتبل الأيام، وياً له من
قوة فاعلة محركة ومغيّرة لا لمصائر الأكربيين من حوله
فقط، بل لمصائر مجتمع بأكمله!)

« دخل أبوه عليه فى المطبخ حيث كان
يحب أن ينزوى إلى جانب الفرن »^(٢٧) .

« صبيناً منزواً فى ناحية من هذه الحجرة،
ولجم كئيب دهن يمزق الحزن قلبه
تمزيقاً »^(٢٨) .

فالنسبى فى هذه المرحلة لما يكدر يعرف بعد معنى
الوحدة أو الغربة، وهى حال وجودية، لا يكاد يكون له
يدٌ فيها، وإنما هى مفروضة عليه، ربما، ليس بفعل فاعل
متعمد مقصود، على خلاف النيد أو الهجر الذى يقع
عليه بإرادة محددة من الآخرين، وعلى خلاف الانزواء
الذى كان يؤثر، إنما يريده لنفسه بفعل من ذات نفسه
سواء كان فى ذلك راضاً أو مختاراً.

وهو الانزواء الذى كان من أول تجلياته أن يتحصن
فى جسمه ذاك الملقى به، « فيختلف فى لحافه من
الرأس إلى القدم دون أن يدع بينه وبين الهواء
منغذاً أو ثغرة »^(٢٩) خوفاً من أيدي العفريت التى لا يد
أن تمتد إلى جسمه فتتال منه بالغمز والعبث. فكان
الانزواء، والتحصن فى الذات، فى داخل هذا الجسم،

إنما هو فعل دفاعي، ضد العالم، عن هذا الجسم الذي
مهما كان قاصراً فهو كل ما له الآن .

أما عندما تقلصت به الأيام قليلاً، فهو في جوار
الأزهر، وهو:

«في غرفته التي كأن يشعر فيها بالغربة
شعوراً قاسياً»^(٣٠) . وهو، في هذا الطور
في حياته، فتى يافعاً بعد، قد يأتيه أحد
رفاقه يقرأ عليه من أحد كتب الوعظ أو
سير المغاضى: هنالك لم يكن الصبي يشعر
بالوحدة، ولم يكن يضطر إلى السكون، ولم
يكن يجد ألم الجوع . ولم يكن يجد ألم
الحرمان .. »^(٣١) .

الوحدة هنا لها أبعاد منها إرغام الجسم أن يتخذ
مظاهر «الشيء» فيلزم السكون، ومع ذلك فإن هذا
الجسم - الشيء - يجد الأمل شتى: الجوع، والحرمان،
والتحرق إلى كوب من أكواب الشاي.

حتى إذا غادر الوطن - بفعل إرادة مصممة على
تذليل كل العقبات، وعلى بلوغ غايتها مهما كانت
الصعوبات - فإذا هو الآن في باريس، وإذا هو في الليل:
« في مجلسه ذلك من غرفته تعبت به خواطره هذه
المختلفة: لا يسأل عنه سائل ولا يلم به ملم، وإنما
هي الوحدة المطلقة القاسية التي كانت تذكره
بوحده في حوش عطا، حين لم يكن يؤنسها إلا
صوت الصمت ، وما كان يتردد فيه أحياناً من
أزيز بعض الحشرات »^(٣٢) .

« كان يرى نفسه في كلمة أبي العلاء حين قال
إنه إنسى الولادة وحشى الغريزة .. قد ضرب بينه

وبين الناس والأشياء حجاب ... في صحراء
موحشة لا تحدها حدود ... »^(٣٣) .

وفي كتاب « معك » الذي اعتبره مكملاً لا غنى عنه
لكتاب « الأيام » وقد كتبه زوجته الحبة، بعد أن فارق
بينهما الموت، كتابة حب متقد وشوق لم تخدم له جذوة،
تقول سوزان طه حسين :

« تمسكه في عزل نفسه عن الناس فريسة إحدى
النوبات السوداء المخيفة التي ما أكثر ما عرفتها.
كان إذ ذاك يحبس نفسه وراء صمت شرس
مخيف، كما لو أنه سقط في أعماق حفرة لا
يستطيع أي شيء على الإطلاق أن ينتزعه منها ...
انسحقت بلا أمل في مواجهتها عزلة مطلقة
يفرضها على نفسه»^(٣٤) .

وفي موضع آخر:

« وقد أغرق الألم طه حسين في واحدة من
هذه الأزمات السوداء التي لا يمكن
تخيلها إذا لم يعيشها الإنسان معه ... كان
مرعباً ولا سبيل للتفاهم معه، وكان يبدو
وحيداً في العالم » .

« وما من مخرج من هذه الغربة الاصيلية
العيقة الرهيبة .

إلا الحب .

الذي لم يكن مخرجاً، بقدر ما كان مُحيطاً
بهذه الوحدة بحتوبها في كنفه الرهيب،
ولا يلغيها، بل لا يطامن - حتى - من حديثها
إذا جاءت ضربتها^(٣٥) .

بفظاظة : « ولكنى لا أحبك! » ... فقال بحزن: « أه
إننى أعرف ذلك جيداً وأعرف جيداً كذلك أنه أمر
مستحيل » (٣٨) .

ومع ذلك فقد كان فى تحقق هذا المستحيل ما يوحى
بتراسل مضطرب فى حياة الرجل - وحياة « الرجل
الرمز » أيضاً فى تحقق المستحيلات، الأسمى الذى
يصبح رائد النور فى بلده، الصعيدي الذى يكون ثانى
اثنين أجيالاً اللاتينية، مستور الحال من أسرة ريفية،
أدنى من المتوسط، يقتحم باريس لكى يحصل على
دكتوراه الدولة منها بعد أن حصل على أول دكتوراه من
الجامعة المصرية، الأزهرى القديم الذى يأخذ بمنهج
ديكارت فى الشك المنهجي والسؤال السقراطى فى
فحص النص المقدس، وهكذا فى غير استقصاء، ولا
إحصاء.

يقول طه حسين : « لم أكن أعتقد على الإطلاق
بقدرتى على مثل هذا الحب. وستبقى دوماً فى
أعماق نفوسنا زواوية كانت وستبقى دوماً
وحشية، ولن يمكن تقاسمها إلا بين كائنين،
كائنين فقط، أو أنها لن تقسم على الإطلاق. هذه
الزواوية الوحشية الموحدة هى أفضل ما
فيها » (٣٩).

هذه « الزواوية الوحشية » تظل، حتى فى قلب
الحب الفامر، عصية على الانقسام مع كائن آخر - هو
بلا شك أقرب الكائنات إليه وهو أشد الناس احتياجاً إليه
ومع ذلك فهذه « الزواوية الموحدة » تظل أفضل ما فيها.

فى قلب الحب للمستأثر الذى لا شك فيه تظل نواة
الوحدة صلبة:

ومد سنوات الطفولة كان الحب - حتى فى أشكاله
الطفولية - فيه منجاة من الوحدة الضارية، وقد أحب
الفتى الطفل - على نحو ما من الحب - امرأة تكبره بعدة
سنوات وإن كانت هى نفسها طفلة بمعنى من المعانى،
فقد كانت فى نحو السادسة عشرة وزوجاً لرجل فى نحو
الأربعين، وكنا يجلسان فى غرفتها، « وما هى إلا أن
استحال الحديث إلى لعب كلعب الصبيان لأكثر
ولا أقل، ولكنه كان لعباً لئيماً » (٤٠) .

ثم ظهرت، فى مقتبل شبابه، تلك الفتاة التى طالما
لعبت - عن غير عمد منها - بقلوب كُتّاب العشرينيات
ومتفقيها، حتى انتهت نهايتها المأساوية المعروفة.

هى زيادة التى « سُحر الفتى » بصوتها، وقرأتها
لقال لها تثنى فيه عليه، وانصرف مع أستاذته بعد حين
« وفى نفس الفتى من الصوت ومما قرأ شيء
كثير » (٤١).

ولكن ذلك الصوت الآخر الذى لازمه، وسأندعه،
وأشرب على ظلمته فاحس كانه خلق خلقاً جديداً، فى
« الثامن عشر من شهر مايو » هو الذى استمر حبه
الحق .

خطابات طه حسين إلى سوزان - وقد أوردتها فى
كتابها الجميل المؤثر « معك » - تنبى بعمق هذا الحب
وتشير إلى أى مدى كان حاسماً، ومنقذاً.

ومع ذلك فقد كان فى ردها على اعترافه الأول لها
بحبه ردأً موجعاً وصانماً:

وذات يوم يقول لى : « اغفرى لى . لا بد أن أقول
لك ذلك، فانا أحبك » وصرخت، وقد أنزلتني المفاجأة،

العزلة المخوفة المروعة عن الناس وعن الأشياء، إلى درجة أنه كان يصاب «بإغماء محزن» كما تقول زوجته الحبيبة، كلما دامت هذه النوبات، فإنه معها «يمتزج بكل الأشياء» .

وهي الثنائية التي تراوحت بين قطبيها حياة الرجل العظيم والإنسان العظيم.

ألا يمس القلب حقاً أن نجده يشعل البخور ويطلب من الأقربين إليه أن يستمروا في إشعال مصباح، ويخبر، أمام طيف ليزيدورا التي ألفت بنفسها في الليل، على أثر فاجعة هب محبب محزنة، منذ أكثر من ألفي عام .. كان أيهما قد كتب على قبرها يطلب القربين والمصلوات، وهوذا طه حسين - في مقابر توننا الجليل، عند زيارته لصديقه الأثرى العتيق سامي جبره - يوقد لها البخور ويشعل مصباحاً يطلب أن يستمر موقداً، وتقول سوزان : « ولا أدري إذا كان مصباح ليزيدورا لا يزال يشتعل أحياناً » ^(٤٤) . نعم، حتى لو انطفأ، فإنه يظل مشتعلاً في أرواحنا، بقوة الرحمة والمحبة التي يبتعثها لنا طه حسين .

« لدى شخصيتان، واحدة للعالم كله، وأخرى لله، لي، لنا » ^(٤٥) .

الرجل الرمز الشخص العام لا ينال من القضايا العامة التي تشغل عقله وأمله وقومه، لا يزال يسدى أجل الأيادي لقضية التراث العربي والإسلامي، والإنساني بعمامة .

أما « الرجل الإنسان » الحميم، فإنه يخوض غمرات الوحدة والم والحرمان والحسبية المحبوبة والحب الجليل.

«سوزان .. لتتابع المسيرة، اعطني يدك» ^(٤٦)
« يستحيل على القيام بشيء آخر غير التفكير بك ولا أستطيع أن أمنع نفسي من البكاء كلما دخلت الغرفة، فانا أجده في كل مكان دون أن أعثر عليك ... لقد استحوالت الغرف معابد وعلى أن أزورها كل يوم، ولو أنك رايتني أخرج من غرفة لأدخل أخرى، المس الأشياء، وانثر القبلات هنا وهناك ...

هل أعمل؟ ولكن كيف أعمل بدون صوتك الذي يشجعني وينصحنني بدون حضورك الذي يقويني؟

ثم أنك تعلمين جيداً أنني كثيراً ما لا أقول شيئاً، وإنما أتناول يدك وأضع راسي على كتفك .. لقد استيقظت على ظلمة لا تطاق وكان لابد أن أكتب لك لكي تتسبد هذه الظلمة .. أترين، كيف أنك ضيالي حاضرة كنت أم غائبة؟ » ^(٤٧) .

« أكان عليّ، إذن أن أتالم في حبي أيضاً؟ ... فلنرحم أنفسنا ... أنت، أنت معنى حياتي، إذن ما الذي يحدث لنا؟ أطويني في جناحك كما كنت تفعلين يوماً .. » ^(٤٨) .

« ... بدونك أشعر إنني أعمى حقاً، أما وأنا معك فأنتني أتوصل إلى الشعور بكل شيء وإلى أن امتزج بكل الأشياء التي تحيط بي » ^(٤٩) .

فإذا كان طه حسين في أزماة العنيفة يتحصن - كما كان يفعل وهو طفل - في داخل جسمه وفي هوة هذه

الأزهرية، وما كانت تموج به من قوى، فإن الطفل والصبي هو الذى يشغل القدر الأكبر من اهتمام السرد.

وإذا كان صحيحاً أن بعض خصائص - وجماليات - العمل الفني قد تغيب أحياناً عن الجزء الثالث، فإن فيه مع ذلك خصائص - وميزات - أخرى فى كتابة السيرة الذاتية: تصوير الأشخاص والأحداث باقتصاد مركز، ووضوح سريعة ليس فيها كثير توقيف، كما أن فيه شيئاً قد أخذ يتبدى فى الجزء الثانى، ولعل أروق هنا وازدهر، رعاية طه حسين التى لها مذاقها الخاص به وحده فيها لمحاحة الأزهرى القديم، كما أن فيها أحياناً ثقل يده الموجع، بسماحة ومرارة معاً، موجزة سريعة خاطفة. كما ينبغى للدعابة أن تكون، ثم إننا نجد فيها تأكيداً لسمات ظهرت فى الجزئين السابقين من نحو تلك القسوة على النفس، وعلى الآخرين، تبدو هنا ضرورية عند ابتعاد المعترك الصعب الذى خاضه طه حسين فى طور النكون - وهى مع ذلك قسوة خلقية تنأى من شدة أخذ النفس - والغير - بصرام، دون خداع لها، دفاعاً عن قيم خلقية أساساً، هى فى جوهرها قيم المحبة الإنسانية، وهى محبة صارمة قاسية.

إنه هنا بسجلى إلى بلوغ ذلك التوازن الصريح، دائم الصعوبة، بين قطبي ثنائية ما تنى تتكرر على مستويات عدة، بين الحفاوة بعالم الأزهر والتمرد عليه، بين الأزهر من ناحية والجامعة المصرية الوليدة التى تشق لنفسها طريقاً غير ميسر، وبين الأزهر من ناحية والعمل السياسى والصحفى، نقلات سريعة بين أقطاب الثنائيات، من القاهرة إلى باريس والعودة منها ثم العودة إليها، من حياة طُلب العلم، إلى حياة التدريس، من الغربة والوحشة العميقة إلى الأس بالرفقة الطبية والروح إلى

و « الأيام » فى تقديرى ليس فقط من أهم - وأبدع - كتب طه حسين بل هو من أهم الكتب فى أدبنا المعاصر، إذ أنه يجمع بين تاريخ الذات، ومعاناتها، وطموحاتها، إخفاقاتها وانتصاراتها، وبين تاريخ الوطن.

فى الجزئين الأول والثانى من « الأيام » نجد ذلك الريث هادى الأنفاس حتى لو كان يصف لجج الحسية أو لواجع الوحدة، فهو يسريها بتلبث وإن مبدق لعله من خصائص النور الذى تقيضه على الروح ذكريات الطفولة والصبى الباكر هنا، فى السردية نفسها، سكون عريض فسبح الصدر، والإيقاع هادى، وموسيقى العبارة مريحة حتى الظلال - وساعات المحة - التى تتخلل هذا الاسترجاع المضى، معنى بتفصيلها وتعمق معارجها وهنا نجد سمات العمل الفنى - فى جنس السيرة الذاتية - غالبية وجلية، أما فى الجزء الثالث فهو تتابع فى غير هيئة للصورة، واللحمة، والتخيليات القصيرة الحادة، تتعالى فى إيقاع سريع مكثف لا تسياج الذكريات محددة، صلبة، موجزة، هى بالتقارير أشبه منها بالاستعادة الفنية، ذلك أن الرجل الإنسان هنا قد أخذ يتمتج بالرجل الزمن، والتاريخ العام يبرز بقوة، فى مرحلة حاسمة من تطور الأمة، وقسمات بيئتها الثقافية، لم تعد الذات الحميمة المكانة الأولى، بل هو أيضاً الشخصنة التى تسهم فى آليات التغيير - أو تعد العدة لها على الأقل - حتى نلزم الناحية التاريخية بل التسجيلية أحياناً تطفئ على السيرة الذاتية وإن كانت مضفورة بها ضغراً وثيقاً.

وإذا كان الجزء الأول، والثانى، يسمان من قريب أو بعيد حياة البلد، ووصف بيئتها الريفية الصعيدية، أو

الحنان المفتقد، ومن العزلة والانكفاء إلى حزن الذات الحسبن إلى اقتحام مجاهل الحب الذى سوف يكون ضوه حياته كلها وسندهما، من التعلقل والترصن إلى المغامرة والضررب فى المجاهل، فى مد متصل من نفاذ الإرادة المصممة، والفضال بلا هواده مها داخلته بخائل القلق المفض الذى يكاد يصل بصاحبه إلى الئس لكنه لا يتردى فيه - نهائياً - قط.

الأيام، بأجزائها الثلاثة هى قصة كفاح حوب عنيد فى سبيل العلم، والعقلانية، والتثوير. ولا أقصد مجرد انتصار أكاديمى فى ظروف شاقة، بل تكاد تجعل مثل هذا الانتصار مستحيلأ، لكنها قصة الصبى والفتى والشاب الطلعة الذى لا يهدأ شوقه إلى المعرفة ولا شغفه بها - وهى علاقة الرؤاد اصحاب الكشوف والفتوح فى كل مجال - يرغد هذا الشوق، وذلك الشغف، روافد التوفر العقلى والروحى الذى لا يستكين، وحافز التفوق على مهنة اساسية مهنة العجز وبشينة الجسم ووحدة المصير واستبهاهما فى وقت معأ، قصة كفاح لا انفصال فيه عن قصة حب عظيمة أضاءت قلب الكتاب كما تضيء قلوبنا، إذ نفتقى تطورهما من الحرية والرفض إلى الأمل والإقبال على التجربة مجهولة العاقبة، من نعة النفس إلى سؤمها الشدة وقسرها على الكد فى تحصيل العلم، فى قصد لا حول عنه إلى الغاية المبتغاة غير المسبوبة.

هى أيضاً قصة يجرى فى مستوى تحتى عميق لها تيارٌ ينجلى حينأ، ويستخفى حينأ، حتى ليكن قاعدة متحركة حاضرة نوماً حتى لو كانت مضمرة، تيار القرى الوثيقة التى تجمع بين صاحب الأيام وصاحب الحسبن، وقد كان من الممكن أن تؤدى هذه المحنة

بالرجل إلى مهوى الئس أو العدمية أو مجرد الانزلاق فى مجرى الحياة المطروق فى مثل هذه الحياة (انظر مثلاً قصةً لاجتمع فيها الناس عليه إذ رأوا أزهرياً معماً ليفرا لهم شيئاً من القرآن، وضغطوا عليه حتى أخذ يقرأ - والدموع تنسال من عينيه، فما كان ليقلبل أن يكن مصيره مجرد مصير المقرئ^(٤١)، وانظر مثلاً آخر إذ رفض - بشىء من العنف - أن يشارك فى مؤتمر للعميان^(٤٢)، لولا أنه، أساساً، من قبيلة المقاتلين لا القابليين المتوافقين، ولولا نعمة الحب.

إن التوازن الدقيق بين أقطاب الثنائيات فى حياة طه حسين بين رجل العلم، ورجل العمل، بين الأزهري الصعيدي وبين الرجل الذى عرف كيف يستوعب الثقافة العالمية ويبرأ أعلامها، بين المستحش الضارب على نفسه حجاب العزلة عن أقرب الأقرين أو عن العالم كله سواء، وبين المصارب الذى كان قوة من قوى التفجير فى مجتمعنا، بين المحب الرومانسى الرقيق وبين المهاجم العنيف حاد الحملة على الخصوم، أى، باختصار، بين الرجل الإنسان، والرجل الرمز، هذا التوازن المتوتر الذى لم ينته إلى ركون إلى الدمة، قطه قد وجد سبيله إلى الصياغة الأسلوبية والفنية عند طه حسين .

إننا نعرف جميعأ عذوبة النشر التى ترقى عنده إلى الشعر، وهو يعرف كيف يصل بين صلاية التحديد ووضوح العبارة وبين الجنوح إلى اللهاة ورقة الجملة.

ليست الموسيقى التى اشتهر بها طه حسين مجرد نافلة وزينة - وليست فقط نابعة من طريقة الإملاء الصوتى المسموع بدلاً من صمّت الخط أو الرقن على الآلة الكاتبة، كما تجرى بذلك قولة دائمة، بل هى

والإسلامي، متابعة الإبداع الفني والفكري العالمي وقراءة الأعمال المعاصرة المصرية والعربية، الاختلاف إلى المسرح والاستماع المكثف إلى الموسيقى العالمية، وهكذا، مما لا يكاد يحيط به للتقصي.

ليس الصراع هنا بين أطراف الثنائية مهدرًا للقوى، بل هو صراع محكوم، مسيطر عليه، يتيح - بانتصار التوازن فيه - إطلاق الطاقة الكامنة من غير أن تضيع سدى.

لا يجوز به الشطط إلى جانب واحد دون غيره، لا تغويه فتنة الذهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، إنما التوازن، دائماً، قائم، العقل يهنيه ويصنوه، والجيشان الصبية والانفعالية يحفزّه ويستفزّه، الصفاء تقابله بل تتسرب إلى داخله عتمة رقيقة حيناً وعاصفة أحياناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل والأمل، الإيمان تنوّه خطرات من الشك قد يكون منهجياً وقد لا يكون، ولكنه مع ذلك إيمان راسخ وطيّد.

توازن متوتر ومتصل، ذلك مصداقه في العبارة التي حيرته شاباً في مستقبل العمر، وأظنها كانت نجماً في سماء حياته كلها اهتدى به : «الحق هدم الهدم».

سهل يعني ذلك أن «الحق» ليس مغفلاً ولا نهائياً، وإنما هو جدل مستمر بين الهدم والبناء؟

أهذا هو الدرس الذي قد نتعلمه - من بين أشياء كثيرة - من طه حسين الفنان، والمعلم؟

خصيصة من خصائص ذاته، التناغم والتراسل بين الصلابة الواقعية وبين العذوبة الرومانسية، بين الاحتفال بتفاصيل الحياة اليومية والصبية العامة - سافرة كانت أو مكبوتة - وبين العكوف على دخائل النفس يتقصى حناياها ويغوص إلى أغوارها، بين رحابة أفقه العقلي وتفتحه وبين عناده - فيما يراه حقاً - وركوبه للراس لا يثنيه شيء، فيما يراه يمس كرامته أو يتحيف حقاً من حقوقه، أو من الحقوق العامة.

توازن متوتر بين حرصه على الجوانب العملية في الحياة، وتسليمه بما لا نعرفه من «حقائيقها»، وبين الأنشاق المبهمة والمثاليات المحلقة.

ذلك كله ينعكس ويتجسد في كتابته، كما ينبغي للأمر أن يكون: حلاوة الجرس مع نقة التركيب، وضوح العبارة بل نصاعتها مع قوة بنائها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكائها مع شاعرية النبرة وانطلاقها على سجيّتها .

هذا التوازن الذي لم يَل قط إلى أحد طبعيه ميلاً نهائياً، سواء في الحياة أو في الكتابة، بل فيهما معاً بطبيعة الأمور، هو في تصوّري، من أسرار الطاقة الهائلة التي تتفجر بها حياة الرجل الحاشدة: الأسرة، والحياة العامة، الفن القصصي، والبحث العلمي الأكاديمي، التدريس الجامعي الأكاديمي، والعمل السياسي، الترجمة والتحقيق والتأليف، الرحلة والسفر، وأكثر من خمسين كتاباً، العمل الصحفي والفصوص عميقاً في التراث العربي

الهوامش:

- (١) من كتاب «معك» سوزان طه حسين، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩. ص ١١٠. (٢) نفسه ، ص ١٠٩. (٣) «الأيام» الجزء الأول طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والأربعون، ص ٨. وعلى هذه الطبعة اعتمدنا في هذا المقال (٤) نفسه ، ص ٦ (٥) نفسه ، ص ٦. (٦) نفسه ، ص ٢٨. (٧) نفسه ، ص ٦٠. (٨) نفسه ، ص ١٢٤. (٩) ص ٢٢. «الأيام» الجزء الثاني، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، ١٩٧٢. وإلى هذه الطبعة سوف نرجع في هذا المقال (١٠) ص ٣١، نفسه. (١١) ص ٢١، نفسه. (١٢) ص ١١٠. «الأيام» الجزء الثالث، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، والإشارات إلى هذه الطبعة. (١٣) ص ١٠٦. نفسه. (١٤) ص ١٠٧. نفسه، ص ١٠٨. (١٥) «معك» سابق، ص ١٠٤ (١٦) ص ٥٩. «الأيام» الجزء الأول. (١٧) «معك» سابق، ص ١٠٥ و١٠٤. (١٨) ص ٧٨. نفسه. (وعل نجد بيتكتنا الثقافية تكرر نفسها الآن بعد ما يقرب من سبعة عقود؟). (١٩) ص ٢٧. نفسه. (٢٠) ص ٢٤. «الأيام» ، الجزء الثاني. (٢١) ص ١١١. «الأيام» ، الجزء الثالث (٢٢) ص ٢٦. «الأيام» ، الجزء الثاني. (٢٣) ص ١٣. نفسه (٢٤) ص ١١٢ و١١٣. نفسه. (٢٥) ص ٩٥ و٩٤. نفسه (٢٦) ص ٥٨ و٥٧. نفسه. (٢٧) ص ٦٢. الأيام - الجزء الأول. (٢٨) ص ١٢٢. الأيام الجزء الأول. (٢٩) ص ٨. نفسه. (٣٠) ص ١٥. الأيام الجزء الثاني (٣١) ص ٣٦. نفسه (٣٢) ص ٨٨. الأيام الجزء الثالث. (٣٣) ص ١٢٠. نفسه. (٣٤) ص ١٠٧. «معك» ، سابق. (٣٥) ص ١٣٩. نفسه. (٣٦) ص ١١٧. «الأيام» الجزء الأول. (٣٧) ص ٣٦. «الأيام» الجزء الثالث. (٣٨) ص ١٦. «معك» ، سابق. (٣٩) ص ٦٠. نفسه (٤٠) ص ٦١. نفسه. (٤١) ص ٣٧ و٣٦. نفسه. (٤٢) ص ١٠٨. نفسه. (٤٣) ص ٩٣. نفسه. (٤٤) ص ١١٦. نفسه. (٤٥) ص ٤٤. نفسه. (٤٦) ص ١٧٩. الأيام الجزء الثاني. (٤٧) ص ١٦٢. الأيام الجزء الثالث .



عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين

الكثير في لعبة ويخسره في لعبة ، وأنا تاجر إن كسبت كسبت قليلاً في بطء وإن خسرت خسرت قليلاً في بطء .. يجب للسياسة لأنها ميدان المقامرة ، وأنا لا أحبها إذ لا أحب المقامرة ... ولعل هذا الخلاف بيننا في المزاج هو الذي ألف بيننا ، فاشعره أنه يكمل بي نقصه وأشعروني أنني أكمل به نقصي .. »

أمل هذه المودة العميقة التي كان طه حسين يحملها لأبي ، وحاجته إلى مجاورته معظم الوقت ، هما اللتان دفعته إلى ترتيب نقل والذي من القضاء الشرعي عام ١٩٢٦ (وكان أحمد أمين وقتها قاضياً بمحكمة الأزبكية) إلى كلية الآداب بجامعة فؤاد حيث كان طه حسين يعمل مدرساً . وقد وجد والذي في التدريس بكلية الآداب ، بعد طول تجارب ، مجاله الطبيعي ، بحيث يمكن القول في يسر إن نقله إليها كان نقطة التحول

كان كل منهما في شبابه يمشق صحبة الآخر عشقاً ، ولا يكاد يجد الراحة الحقيقية إلا في حضرته . وقد فسّر والذي في كتابه « حياتي » هذه المودة والألفة بينهما باختلاف مزاجيهما وطبيعتيهما .. كتب يقول :

« هو أقرب إلى المثالية وأنا أقرب إلى الواقعية .. وهو فنان يحكمه الفن ، وأنا عالم يحكمه المنطق .. وهو يحب المجد ويحب الدوى ، وأنا أحب الاختفاء وأحب الهدوء .. وهو مغال في الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، وأنا بطيء .. وهو عنيف إذا صادق أو عادي ، وأنا هادئ إذا صادق أو عادي .. وهو واسع النفس أمام الأحداث ، وأنا قلق مضطرب غضوب ضيق النفس بها .. وهو ماهر في الحديث إلى الناس فيجذب الكثير ، وليس عني هذه المقدرة فلا اجتذب إلا القليل .. وهو في الحياة مقامر يكسب

للقائى وعرضت عليه التعليم فى الجامعة، فبشك
غير طويل، ثم يستجيب .. ولا يكاد يستقر فى
كلية الآداب شهرا وبعض شهر حتى يجد نفسه
تلك التى طال البحث عنها ، وشقى بالتماسها
أعواما طويلا .

بعد أشهر قليلة من التحاق والدى مدرسا للادب
العربى بكلية الآداب، اجتمع الدكتور طه حسين،
والاستاذ عبد الحميد العبادى والذى بمنزلنا فى
مصر الجديدة. ليرسموا معالم مشروع ضخم ينهض به
ثلاثتهم، خلاصته أن يدرسوا الحياة الإسلامية من
نواحيها الثلاث فى العصور المتعاقبة من أول ظهور
الإسلام، فيختص الدكتور طه بالحياة الأدبية ، والاستاذ
للعبادى بالتاريخ السياسى، ويختص والدى بالحياة
العقلية والنظم الحضارية. فلأخذ أحمد أمين يمحضر
الجزء الأول الذى سمي فيما بعد «فجر الإسلام»، صارفا
فيه ما يقرب الستين ، حتى أنه فى آخر سنة ١٩٢٨ .
أما زميله فقد تكاسلا، أو عاقتهما عوائق عن إخراج
نصيبهما ، فلم يخطأ فى المشروع حرفا . ومع ذلك فإن
طه حسين لم يجد حرجا فى أن يكتب فى مقدمته للكتاب
الذى أثنى فيها أعظم الثناء على جهد أحمد أمين فيه :
«وللثلاثا متضامنون فى الكتاب على اختلاف
اقسامه، قد استقل أحمد أمين بدرس الحياة
العقلية، ولكنه قرأ معنا وأقرئنا كما أقره، فنحن
شريكاه فيه على هذا النحو. واستقل عبد الحميد
العبادى بدرس الحياة السياسية، ولكنه قرأه
علينا وأقرئنا كما أقره، فنحن شريكاه فيه على
هذا النحو. واستقللت بدرس الحياة الأدبية

الكبرى فى حياته . وقد ظل والدى إلى نهاية عمره ،
ورغم ما طرأ على العلاقة بينهما من فساد وتوتر فيما
بعد ، يذكر لطفه حسين هذا الجميل ، ويعتبره فضلا من
أهم أفضاله الكثيرة عليه .

كتب طه حسين عن هذه الواقعة فى رثائه لأحمد
أمين عام ١٩٥٤ :

« ... وهو فى أثناء هذا كله [أى عمله فى
القضاء الشرعى الذى لم يستسغه والذى قط] قلق لا
يعرف اطمئنانا ولا استقرارا ، ويلتمس نفسه فى
كتب الفقه وفى علوم الدين كلها فلا يجدها ، ولا
يجدها فى ذلك التعليم المحدود ذى الأفاق الضيقة
الذى كان يلقن فى مدرسة القضاء .. وهو يحاول
أن يخرج من حياته تلك التى أضل فيها نفسه ،
فيتصل بببكات المطربين ، وينشئ معهم لجنة
التأليف والترجمة والنشر ، ويأخذ فى تعلم اللغة
الإنجليزية، ويخيل إليه أن الأمد بينه وبين نفسه
قد أصبح قريبا .. ولكنه على ذلك يلتمسها فلا
يظفر بها ..

والقاء فى يوم من أيام حيرته تلك، وإذا هو
ضيق بعمله فى القضاء أشد الضيق، وإذا هو
طامح إلى شئ مجهول لا يحقق ولكن طموحه
إليه شديد .. كل ما يعنيه هو أن يخرج من حياته
التي لا يستطيع عليها صبورا .. ونفترق فى ذلك
اليوم وقد أزمعت فى نفسى أمرا . فإذا كان الغد
تحدثت بما فى نفسى إلى استاذنا الجليل أحمد
لطفى السيد. فإذا كان المساء دعوت أحمد إلى

ولكننا قرأناه جميعاً وأقررناه، فنحن جميعاً شركاء فيه على هذا النحو. وكل ما نتمناه الآن هو أن نوفق إلى أن ندرس ضحى الإسلام» بعد أن درسنا فجر الإسلام» !!

غفر أن والدي وحده هو الذي درس ضحى الإسلام، وأخرج كتابه ، في ثلاثة مجلدات، أتبعه بدراسته لظهر الإسلام وأخرجها في أربعة مجلدات.

وتمضى الصداقة واللفة بينهما بعد ذلك لأكثر من اثنتي عشرة سنة لا تشوبهما شائبة، ولا يعكر من صفوهما شيء، حتى جاء يوم أول إبريل من عام ١٩٤٠، الذي ظل والدي يعتبره يوماً مشئوماً في حياته لأكثر من سبب، وهو اليوم الذي اختبر فيه عميداً للكلية الآداب بجامعة فؤاد، فقد حثّ طه حسين أعضاء مجلس الكلية على ترشيح أحمد أمين، وراح يتصل بهم لإقناعهم بالتصويت له دون منافسيه في الانتخاب، وهم مصطفى عامر، ومحمد عوض محمد، وعبد الوهاب عزام، وقد كان أن فاز أبى بأغلبية الأصوات، ووافق وزير المعارف محمود فهمي النقراشي على تعيينه عميداً بعد ساعتين من إبلاغه بنتيجة التصويت.

فما مضت أسابيع قليلة حتى بدأ الخلل يدب في العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين:

توقع طه حسين، وهو صاحب الأيادي الكثيرة على أبى وصاحب الفضل في مساعدته في الانتخاب، أن يعمل صليقه في الكلية حسب إشارته وطوع أمره، وكان الأحرى به أن يدرك أن هذا الصديق قاضٍ قديم، يتحرى العدل ويطالب ويعمل به، ولا يُقدّم إلا على ما يراه حقاً مهما كانت النتائج، ومهما كان إحساسه بجميل طه

حسين عليه. وقد كان من بين الحوادث الأولى التي أغضبت الدكتور طه على أبى، ودفعت الأمور إلى أن تجرى مجرى الخصومة بينهما:

● أراد طه حسين (وهو رئيس قسم اللغة العربية بالكلية) أن يرقى صليقه سليمان خزّين استاذاً مساعداً للجغرافيا رغم إرادة قسم الجغرافيا الذي رشع عبد المنعم الشرفاوى لهذه الترقية. وقد رأى والدي - وعن حق - أن قسم الجغرافيا هو صاحب الاختصاص، وأيد ترشيح الشرفاوى وخرجت الأغلبية له. فما كان من طه حسين إلا أن صاح في وجوه أعضاء مجلس الكلية بأعلى صوته: «إنكم تلعبون»، فغضب أبى ورفع الجلسة.

● أراد عبد الرحمن بدوي أن يدخل امتحان الماجستير دون أن يكون قد قيد اسمه له، في حين تنص اللائحة على ضرورة أن يتم القيد قبل سنة على الأقل من دخول الامتحان.. وإذ عرض والدي الأمر على مجلس الكلية، قرر المجلس تأجيل دخول بدوي الامتحان لمدة سنة. ولما بدوى إلى بعض الوزراء من معارفه، فرجوا والدي أن يفض النظر عن اللائحة هذه المرة فرفض. فكان أن لجأ إلى طه حسين الذي طلب عرض الموضوع من جديدي على مجلس الكلية، فوافق أبى، وأخذ الرأي على فتح باب المناقشة في موضوع عبد الرحمن بدوي، وكانت النتيجة أن وافق ثمانية، ورفض ثمانية، وأيد والدي الرفض، فاستشاط طه حسين غضباً.

● طالب الدكتور طه ترقية كامل حسين إلى درجة «مدرس»، فرفضت أغلبية أعضاء مجلس الكلية طلبه لعدم كفايته، وأيد والدي الرفض. فشارت ثائرة طه

حسين كيف يرشح شخصاً بصفته رئيساً لقمم اللغة العربية، ثم يرفض مجلس الكلية إشارته. وكان أن قاطع الدكتور طه جلمسات المجلس، ثم استقال من رئاسة القسم.

غير أني أحجم عن الاستطراد في ذكر أمثلة من هذا القبيل حيث إنها لا ترقى في تأثيرها في صداقة الرجلين إلى درجة تأثير علاقة والذي بالدكتور عبد الرزاق السنهوري في هذه الصداقة:

لقد كان الدكتور السنهوري - ومذ كان والذي في الثامنة عشرة من العمر - وهو أحب أصدقائه إليه. فإن كان اختلاف المزاجين والطبعين - على حد تعبير والذي - هو أساس صداقته مع طه حسين، فقد كان كل منهما يرتاح إلى ذلك الالتزام الصارم بالمنطق لدى الآخر، والبعد عن الهوى عند الأحكام. وكان السنهوري يحب الاستفادة من رسوخ قدم والذي في التاريخ الإسلامي والأدب العربي، فهو يعشقهما دون أن تسمح له دراساته القانونية بوقت طويل يقضيه في القراءة فيهما، وكان والذي يحب الاستفادة من إلمام السنهوري الواسع بالقانون الذي اشتغل به أبى زمنًا ثم انصرف عنه كلية إلى التاريخ والأدب. وقد كانت المكاتبات التليفونية بينهما تستغرق عادة ما بين ساعتين أو ثلاث! إن اتصل السنهوري به مساء هرعنا إلى إعداد مقعد لوالدي بجانب التليفون، وأحضرنا له عليه سجاثره والكبريت وكوب ماء وكل ما قد يحتاج إليه خلال الساعات التالية، ثم نحسبه منصرفين إلى حجراتنا على أن نراه في الصباح! كل هذا قبل أن يلتقط أبى الساعة ليبدأ مكالمة لا يعلم غير الله متى تنتهي!

وقد كان طه حسين في بادئ الأمر صديقاً هو الآخر للسنهوري، حتى شاء أن يملئ إرادته في وزارة المعارف، فتصدى السنهوري له، واستعرت الخصومة بينهما. ثم حدث أن عين الدكتور طه مستشاراً فنياً بوزارة المعارف، واستقر الرأي على نقل السنهوري مستشاراً ملكياً، ثم إذا بطه حسين يتدخل في اللحظة الأخيرة - أو هكذا كان ظن أبى - وإذا بالسنهوري يحال فجأة إلى المعاش من غير إبداء للأسباب. وكان أن ثارت ثائرة والذي لهذا الظلم الذي أحاق بصديقه على يد صديقه، ثم أخذت العلاقة شكل الخصومة العلنية حين ألح طه حسين أنه يخيره بين الصداقة معه، والصداقة مع السنهوري، فاختار أبى الثانية.

وهنا بدأت عين السخط تهدئ المساواة، وشرع أبى ينظر إلى صديقه القديم في ضوء جديد:

● فهو رجل يريد فرض إرادته على كل من يعمل معه، إن خالفه في أمر ناصبه العداء؛

● وهو يشجّع ويهرب بكل من ينقل إليه كلاماً عن الآخرين ولو كان مغفلاً؛

● وهو في حاجة دائمة إلى التلليل، يريد الشيء ويتظاهر بأنه لا يريد، وأقرب الناس إليه من يدله فيرجوه في قبوله؛

● وهو يقيس الأشياء ويحكم عليها بشخصه دون أدنى موضوعية، فلا يتخرج من أن يكيل للقرابين إليه ما يشاء، وإن لم يستحقوا، ويحرم من لا يصعبم ولو استحقوا، وعنده المسبوبة لا إلى حد.

شكاوى الطلبة وما أكثرها ، وتزاحم المدرسين والأساتذة على العلاوات والدرجات وتسوية الحالات وما أصعبها .

«فكان هذا يشغل وقتي حتى لا أستطيع أن افزع للعلم إلا قليلا ، ولا أن أفرغ للنظر في المسائل الأساسية كمناهج التعليم وطرق التربية إلا بقدر . وهذه عدوى من نظام الحكم في مصر ، حيث تتركز الأعمال كلها في يد رئيس المصلحة ، وما كان أخرى بالجامعة أن تتخلى عن ذلك وتوزع الاختصاصات ، ويتفرغ العميد للمسائل المهمة .. كل هذا جعلني اتمنى الظرف الذي يتيح لي أن أخرج من العمادة في رفق وهنوء ، والناس حولي وأهلي لا يفهمون ذلك ، ويونون بقائى عميدا لما يتبعها من الوجاهة التي أراها تافهة» .

وقدّم أبى استقالته بعد قرابة سنتين من توليه العمادة ، فإذا طه حسين هو الذى ينبرى بمحاولة إقناعه بالعدول عنها ، ولكن دون إلحاح كبير . غير أنه ما مضى عام على قبول الاستقالة ، حتى أصاب والذى شعور من الضيق الشديد بالجامعة وأهلها وجوها ، فقدّم فى ١٣ سبتمبر ٤٣ طلبا بإحالاته إلى المعاش . وهنا زاره طه حسين فى مقر لجنة التأليف والترجمة والنشر . «فمازال يقنعنى بالعدول عن الاستقالة نحو ساعتين حتى عدلت نزولا على رجائه وتذكيره لى بالصدقة القديمة . وفى هذه الجلسة تعاتبنا طويلا ، وأبلغته ما فى نفسى وما فعله معى أثناء عمالتى ، وما فعله مع الدكتور السنهورى . وقد

ومع ذلك فقد ظل الجرح الناجم عن فقدان هذه الصداقة قائما فى قلب والذى لا ينمحل .. كتب فى ترجمته الذاتية يقول : «وكانت أساسا العمادة أنى فقدت بها صداقة صديق من أعز الأصدقاء ، وما أقل عددهم ! كان يحببنى وأحببه ، ويقدرنى وأقدره ، ويطلعنى على أخص أسراره وأطلعه ، وأعرف حركاته وسكناته ويعرفها عنى ، ويشاركنى فى سرورى وأحزائى وأشاركه . وكنت هواه وكان هواى ، واستغفرت من مصابقتها كثيرا من معارفه وفنه ووجهات نظره ، سواء وافقته أو خالفته . فاصبح يكون جزءا من نفسى يملا جانبا من تفكيرى ومشاعرى .. وجاعت العمادة مغسدة لهذه الصداقة ، لأنه . بحكم طبيعته أراد أن يسيطر ، وأنا . بحكم طبيعتى - أريدت أن أعمل ما أرى لآنى مسئول عما أعمل . ثم ولى منصبا أكبر من منصبى يستطيع منه أن يسيطر على عملى ، فأراد السيطرة وأبعتها ، وأراد أن يحقق نفسه بأن ينال من نفسى ، فأبغت ، إلا أن أحفظت نفسى .. فكان من ذلك كله صراع أصيبت منه الصداقة ، فحزن لما أصابها وحزنت ، وبكى عليها وبكيت» .

وكانت مرارة أبى إزاء تسبّب العمادة فى تبدّد صداقاته مع طه حسين سببا قويا دفعه فى النهاية إلى تقديم استقالته منها . غير أنها لم تكن السبب الأوحد . فهاموذا فى العمادة قد شغل وقته كله بأعمال إدارية أكثرها لا قيمة له . فكل الأوراق تُعرض عليه حتى الخاص بشراء مكتسة ، وكل تصرفات الطلبة والأساتذة تنقل إليه حتى الكلمة النابية يلفظها طالب ! هذا إلى

دافع عن نفسه فى كل ذلك نشاعا طويلاً ، ثم انصرف بعد أن أخبرنى أن الوزير سيكتب إلى خطاباً رداً على طلبى ، يبلغنى فيه أسفه إن لم يقبل استقالتي حرصا على مصلحة الطلبة .

ومع ذلك فقد ظلت العلاقة بين الرجلين طوال السنوات الخمس التالية يشوبها قدر من الفتور والتحفظ لم يفلح تعاتبهما فى تبديده ، حتى أصيب والدى فى عينيه عام ١٩٤٨ ، واضطر إلى أن يرقد طويلا بالمستشفى بعد إجراء عملية له . وقد كان لطف حسين مرة أخرى فضل البدء بالمصالحة . فقد اتاه يزوره فى المستشفى . وكان اللقاء بينهما الذى حضرته مؤثرا إلى أبعد حد . وإن أنس لى أنسى منظر طه حسين الضربى وهو يدخل حجرة المستشفى يقوده سكرتيره فريد شحاته من ذراعه . وإذا يسمع أبى . وهو معصوب العينين - صوته ، يمد يده فى لهفة فى اتجاه الصوت فأمسك أنا بيد والدى ، ويمسك فريد شحاته بيد طه حسين ، حتى تلتقى اليدين فيتصافحان .

وعادت اللفة والصداقة بينهما بعد ذلك إلى مجراهما القديم ، وأكثرنا من التزاور واللقاء خلال السنوات الست المتبقية من حياة أبى فلما مات والدى فى مايو من عام ١٩٥٤ ، كتب طه حسين فى رثائه يقول :

«... كانت حياته كلها مغالبة ، ولم تستقم له الأمور على ما أحب فى يوم من الأيام مذ كان صبيا .. كان يريد أن يغير الدنيا من

حوله ، وليس تغيير الدنيا ميسرا للناس ، ولكنه كان يريد أن يحاول من ذلك ما يستطيع ، فيستقيم له التغيير فى بيئته الخاصة ، وفى بيئته الجامعية بعض الشيء ، ويستعصى عليه فى بيئات كثيرة كل الاستعصاء ، فيسعد قليلا ، ويشقى كثيرا .. فكنت تراه دائما قليل الرضا ، كثير السخط ، موزع النفس بين سرور قليل متقطع ، وحزن كثير يوشك أن يكون متصلا و حتى انكر الناس منه كثيرا من امره ، وحتى نظر إليه زملاؤه ، وأصدقاؤه نظرة فيها كثير من التحفظ والاحتياط . فكانوا يتحدثون إليه مشفقين من ثورته ، أو متوقعين لثورته . وكانوا يتكلمون من الرفق به أكثر مما كانوا يتكلمون حين كانوا يتحدثون إلى غيره من الأصدقاء .. وربما تنذر به زملاؤه وأصدقاؤه وداعبوه فى شىء كثير من الحب والرفق ، فسموه «العدل» ، ونادوه بهذا الاسم ، وتصدوا عنه بذلك لماكثروا الحديث ، حتى كاد «العدل» يصبح له اسما ثانيا .. ولم يكن لهذا كله مصدر غير تحرجه المتصل ، وتحفظه المقيم ، وتعرضه لانتعاس الصعب من الأمر ، وتجنبه ماكان من الأمر يسيرا قريبا ..»



طه حسين فى الإنجليزية

مقدمة

صلة طه حسين بالثقافة الإنجليزية (بريطانية/ أمريكية) من الموضوعات التي لم تُدرس بعد. ويغلب على الظن أن هذا راجع إلى سببين:

السبب الأول أن لغته الثانية - كما هو معلوم - كانت الفرنسية، وهى اللغة التى كان يقرأ بها الإنتاج الإنجليزي. وكانت معرفته بالإنجليزية محدودة. يرى لويس عوض فى ختام كتابه «أوراق العمر: سنوات النكوبين» (مكتبة منبى ١٩٨٩، ص ٦٢١) أنه، فى سنّ الطلب الجامعى، ألقى محاضرة بالإنجليزية عنوانها: «مقياس جديد للقيم» عن أخلاقيات الجنس فى الأدب عند فرويد و. د. ه. لورنس، وقد حضرها العميد:

«وجاء يوم المحاضرة فحضر أكثر الأساتذة وأكثر الطلبة فى قسم اللغة الإنجليزية فكانت حائرا فى شئ واحد. كان شائعا بيننا أن طه حسين لم يكن يعرف

الإنجليزية أو كان لا يعرف إلا كلمات منها، وكان كل الأجانب يخالطونه بالفرنسية، فكانت أعجب له كيف يطبق أن يجلس ساعة كاملة يستمع إلى كلام لا يفهمه. ولكنه كان جالسا فى الصف الأول بين فيرنس وسكيف، وكانا يهتمان فى أذنه من وقت لآخر. ويبدو أنهما كانا يلخصان له مضمون المحاضرة. وبعد أن انتهت المحاضرة بدأ المستمعون يتناقشون فيما سمعوا قبل الانصراف. واقتربت من أساتذتى الذين أحاطوا بطه حسين لأطمئن على أثر المحاضرة. قال طه حسين بالفرنسية ضاحكا، موجها كلامه لأساتذتى: Ces jeunes gens veulent démolir la société

أى: هؤلاء الشبان يريدون تحطيم المجتمع ..».

فقد أخذ لويس عوض عن طه حسين الثورة - كما يقول هو ذاته فى إهداء ترجمته «فن الشعر» لهوراس إلى العميد - فمتى يأخذ عنه الرشد؟

الدكتور حافظ عفيفي باشا «الإنجليز في بلادهم»
منه نعرف أن طه قرأ رواية «الأثير» لهرج ميرديث
ورواية «صورة دوريان جراي» لأوسكار وايلد.

* وفي الفصل الأخير من كتاب «جنة الحيوان»
وعنوانه «ضمير حائره» للامسة رواية وايلد السالفة
الذكر يقول فيها طه: «قد أراد أوسكار وايلد فيما
أظن أن يصور تأثير النوم على ما يقترب من
اللائم في بعض الضمائر والنفوس، فلم تكن هذه
إلا مرة لضمير دوريان جري. رأى فيها ما كان
يملا ضميره من السيئات المنكرة والجرائم
البشعة» (سلسلة كتاب اليوم، أكتوبر ١٩٨٩،
ص ١٤٢).

وبالرجوع إلى المجلد البيبلوجرافي النقدي «طه
حسين» للدكتورين حمدي السكوت ومارسدن جونز
(مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، ودار
الكتاب المصري (القاهرة)، ودار الكتاب اللبناني
(بيروت)، الطبعة الثانية ١٩٨٢) نجد ذكرا للكتابات
التالية:

* «أجاثا كريستي: رحلة رعب ورحلة حب»
(مجلة صباح الخير ١٩٧٦/٢/٥) وفي المقال تعرض
لحديث إذاعي لطف حسين حول هذه الكاتبة العالمية
للقصص البوليسية.

* «الحياة والحركة الفكرية في بريطانيا»
(القاهرة ١٩٤١) لطف حسين بالاشتراك مع أحمد
حسين باشا وعلى مصطفى مشرفة وحافظ
عفيفي.

والسبب الثاني لغياب الاهتمام بصلة طه حسين
بالثقافة الإنجليزية، أنه إذا استثنينا مقالته الإضافية
والرائدة عن الروائي الزنجرى الأمريكى ريتشارد رايت
(وقد نشرت لأول مرة فى مجلة «الكاتب المصرى»
١٩٤٧/١٠ ثم أعيد نشرها فى كتابه «الصحى» (الوان)
لم يكتب قط شيئاً ذا بال عن الثقافة الإنجليزية.
ويراجعة أعماله تبين لى أن أهم كتاباته عن الثقافة
الإنجليزية هى كما يلي:

فى كتاب «خصام ونقد» مقالة عنوانها: «يونانى
فلا يقرأ» (وهى جدل مع محمود أمين العالم وعبد
العظيم أنيس، فضلاً عن العقاد). يقول طه عن
ت.س. إليوت: «هذا الشاعر الإنجليزى مسيحي
متعمق لدينه يؤمن بأن له قلباً وعقلاً وروحاً
وتسمو نفسه إلى ما فوق المادة فهو لا يفرغ
للمواقف والوقائع الاجتماعية، ويقتل عن جيمز
جويس: «عنى فى قصته المشهورة أوليس
بالضمير الفردى، ووصف الانهيار النفسى،
وتحلل الشخصية الفردية» (المجموعة الكاملة لمؤلفات
الدكتور طه حسين، المجلد الحادى عشر، علم الأدب
١٩٧٤، بيروت ١٩٧٤، ص ٥٩٣).

* فى كتاب «صوت باريس» (سلسلة «كتب
لجميع»، يناير ١٩٥٦) مقالة عنوانها «صوت» وهى
تلخيص قصة تمثيلية للكاتب الأمريكى إدوارد شلنون.

* فى كتاب «فصول فى الأدب والنقد» (دار
المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٦٩) عرض لكتاب

على أن هبني من هذه المقالة ليس عرض الصلة بين طه حسين والثقافة الإنجليزية وإنما هبني - كما يدل عنوان المقال - هو استعراض أهم ما ترجم من أعمال طه حسين إلى الإنجليزية، وأهم ما كتب عنه في تلك اللغة سواء كان الكاتب من الأجانب أو من المصريين أو العرب الذين يكتبون بالإنجليزية

ولا ترمي المقالة إلى الحصر البليوجرافي المستقصى، وإنما تعرض نماذج مختارة مما رأيته ذا دلالة. ولئن يريد مثل هذا الحصر أن يرجع إلى بليوجرافيا حمدي السكوت ومارسدن جوتز سالفه الذكر، ولو أنها تتوقف عند عام ١٩٨٢، وقد جذت أمور منذ ذلك الحين.

أعمال طه حسين المترجمة إلى الإنجليزية

* «مستقبل الثقافة في مصر»

ترجمة سيدني جليزر وصدر في واشنطن دي سي عن «المجلس الأمريكي للجمعيات العلمية» في ١٩٥٤. وأعيد طبعه في ١٩٧٥.

* «الأيام، الجزء الأول: ترجمة أ. ه. باكستون تحت عنوان «طفولة مصرية». وصدرت طبعة حديثة منه عن دار هاينيمان بلندن ومطبعة القارات الثلاث بواشنطن دي سي في ١٩٨١ (أما الطبعة الأولى فصدرت عن دار ج. روتلندج وأبناؤه في ١٩٢٢).

وقد قدم لهذه الطبعة الجديدة بيير كاكيا للمستشرق المالطي، وأستاذ الأدب العربي بجامعة كولومبيا،

* مقدمة بقلم طه لكتاب «دراسات في الأدب الأمريكي» (القاهرة ١٩٥٩) لأحمد زكي أبو شادي ولويس عوض.

* في جريدة «الجهاد» ١٤/٤/١٩٣٥ عرض مسرحية سومرست موم «الدائرة» أعيد نشره في كتاب «من أدب التمثيل الغربي».

* في مجلة «الكاتب المصري» ٢/١٩٤٦ عرض لترجمة لويس عوض لرواية وايلد «صورة دوريان» جرائ.

* في مجلة «الكاتب المصري» ٣/١٩٤٦ عرض لترجمة لويس عوض لقصة وايلد «شبح كاترفيل».

* في جريدة «الأهرام» ١١/١٠/١٩٤٨ مقالة لطه عنوانها «مغامر كريم» حول ثري أهدى جامعة أكسفورد مليوناً ونصف مليون من الجنيهات.

* في جريدة «الأهرام» ٦/٥/١٩٤٩ مقالة لطه عنوانها «مع بعض العلماء: الجاحظ - شكسبير - جوته».

* في مجلة «الجيل الجديد» ٣/٥/١٩٥٤ مقالة لطه عنوانها «شكسبير في أوروبا والشيخ زبير في القاهرة».

ولطه حسين مقالات سياسية عن الاحتلال البريطاني لمصر، والقضايا المعلقة بين مصر وبريطانيا، ولكنها لا تدخل في باب الكتابة الأدبية وإنما هي جزء من أدب السياسة، ومن ثم فلن أشير إليها هنا.

کتاب لعلہ حسین ترجمت للإنجليزية



نيويورك، فعرض لحياة طه حسين وقصائده، ومقالاته الباكرة، وزواجه من فتاة فرنسية، رغم أنه في بداية حياته لم يكن يحب مثل هذه الزيجات.

والجزء الثاني: ترجمة هيلاري وايمنت تحت عنوان «تيار الأيام» وصدر عن دار لونجمانز جرين وشركاهم (لندن ونيويورك وتورونتو) عام ١٩٤٨. وكانت الطبعة الأولى بالإنجليزية قد صدرت عن دار المعارف بمصر في ١٩٤٢.

وقد قدم المترجم لترجمته بمقدمة تحدث فيها عن كفاح طه حسين، ورجال عصره والجيل الأسبق له من أمثال: الأفغانى، ورشيد رضا، وفتحى زغلول، وسعد زغلول، وقاسم أمين، ولطفى السيد.

والجزء الثالث: صدر تحت عنوان «طريق إلى فرنسا» (وهو عنوان ينظر إلى رواية إم. فورستر المسماة «طريق إلى الهند» وعنوانها مستوحى بدوره من قصيدة للشاعر الأمريكى ولت ويتمان) من ترجمة كنيث كراج (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن، هولندا ١٩٧٦). وقد سبق لمترجم الكتاب أن نقل إلى الإنجليزية كتاباً «قرية ظالمة» والوادي المقدس» للدكتور محمد كامل حسين، و«رسالة التوحيد» للإمام محمد عبده.

وللكتاب مقدمة بقلم المترجم تعدد الصعوبات التي واجهها طه حسين حتى يحقق ما حققه وتوضح أن هذا الجزء يغطى الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٢٢ حين كان عمر المؤلف يتراوح بين الواحدة والعشرين والثلاثة والثلاثين.

ومن أسف - فيما يبدو لى - أن كل جزء من كتاب «الأيام» أنسى من الجزء الذى سبقه، أفترى الجزء الأول

أدنى من ماذا؟ عدى أنه أدنى من أصل الكتاب القائم فى عالم النثر الاقلاطونية الخالدة، والذى يمثل كل جزء جديد نقلة «تبعد عنه خطوة» حتى ننتهى إلى تلك الذكريات عديمة القيمة التى نشرتها مجلة «الأدباء» البيروتية ذات مرة، وقالت إنها تمثل الجزء الرابع من الكتاب كما أملاه طه حسين ولم يتمه.

* «المعذبون فى الأرض»

صدر تحت عنوان «المعذبون: قصص ومجادلات» من ترجمة منى الزيات، حفيدته طه حسين (مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٢). وتغطى الترجمة كافة فصول الكتاب: صالح، قاسم، خديجة، المعتزلة، رفيق، صفاء، خطر، تضامن، ثقل الغنى، سخاء، مصر المريضة.

وللكتاب مقدمة بقلم المترجم تعرض فيها السيرة العلمية لطه حسين، وأطروحاته الجامعية عن المعرى وابن خلدون، وظروف صدور الكتاب، وما تعرض له من محاولات إسماعيل صدقى (يا له من شخصية فائقة، يمزج فيها الدهاء بالطغيان، والوطنية الصادقة فى مبدأ حياته بالسعى وراء الصالح الشخصى فيما أعقب ذلك) حجب الكتاب عن التوزيع ومصادره.

* «دعاء الكروان»

ترجم هذه الرواية أ.ب. الصافى وصدرت بعناية الناشر بريل (لايدن، هولندا). عام ١٩٨٠.



* «أحلام شهر زاد»

ترجمها د. مجدى وهبة، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٤. ويفتقر الكتاب إلى مقدمة.

وإلى جانب هذه الكتب الكاملة نشرت الطبعة الإنجليزية من مجلة «لوتس: الأدب الأفريقى الآسيوى» التى كانت تصدر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين بالقاهرة، ويحررها يوسف السباعى وإدوار الخراط وعبدالعزیز صادق ترجمت لبعض أعمال طه حسين:

فى العدد السابع عشر (يوليو ١٩٧٣) ترجم د. شفيق مجلى قصة «صالح» (أولى قصص «المعذبون فى الأرض») مع تقديم للقصة، تسبقه مقالة عامة عن طه.

وفى العددين ٢٤/٢٥ (أبريل/ سبتمبر ١٩٧٥) ترجم مرسى سعد الدين مقالة لطله عنوانها «مصر والتبادل الثقافى». ولم يقع لى الأصل العربى لهذه المقالة.

وقد أعيد نشر ترجمة د. شفيق مجلى لقصة «صالح» فى كتاب «قصص أفريقية آسيوية - مختارات - المجموعة الثانية» الصادر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين فى أغسطس ١٩٧٣.

وفى كتاب «نجيب محفوظ: نوبل ١٩٨٨ - منظورات مصرية» وهو مجموعة مقالات نقدية بأقلام

مختلفة حررها د. محمد عنانى وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٩ ترجمت د. نهاد صليحة مقالة طه عن رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق».

وفى الكتاب نفسه مقالة لمحمد عنانى عنوانها «بلاغة جديدة (أو: بلاغة الرواية) ملاحظات حول لغة القصة الجديدة عند نجيب محفوظ» ضمنها ترجمة للفقرة الأولى من كتاب «الأيام» والفقرة الأولى من كتاب «المعذبون فى الأرض».

وفى كتاب «قضايا رئيسية فى الفكر العربى المعاصر» من تحرير تريفور ج. لى جاسيك (مطبعة مشيخان، أن آربر ١٩٧٩) صفحات بالعربية من كتاب «فى الشعر الجاهلى» (القاهرة ١٩٢٦) مع ترجمة إنجليزية لما يحتمل أن يستغل على القارئ الأجنبى من كلماتها وعباراتها. وكتب المبرر أربع صفحات عن طه حسين تحت عنوان «المدرسة الحديثة فى الدراسات العربية».

كتابات عن طه حسين

الكتاب العدة هو ولا ريب «طه حسين: مكانه من النهضة الأدبية المصرية» لبيير كاكيا وقد صدر فى لندن بعناية الناشر لوزاك فى ١٩٥٦. وهو يستحق مقالة مستقلة.

وهناك كتاب فدوى مطلى - دوجلاس «العمى والسيرة الذاتية» (مطبعة جامعة برنستون ١٩٨٨) عن طه حسين والكتاب الهندى الأعمى قدمهتا.

الأرض» مع ترجمة مقتطفات منه (كم يكون مفيدا أن يحتشد أحد الدارسين للمقارنة بين ترجمات منى الزيات ومحمد عناني ونور شريف وشفيق مجلى لهذا العمل).

* «الرواية العربية: مدخل تاريخي ونقدي» (مطبعة جامعة سيراكيوز ١٩٨٢) لروجر آلن، أستاذ الأدب العربي المساعد بجامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا. وفيه إلمامات وجيزة بكتاب «مستقبل الثقافة في مصر» وكتاب «الأيام».

* «الأدب العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: مدخل مع مقتطفات مترجمة» لجون أ. هيورد كبير المحاضرين في الأدب العربي بمدرسة الدراسات الشرقية. جامعة نرام (الناشر: لند هافريز، لندن ١٩٧١). وفيه إشارات سريعة إلى طه (يخطئ هيورد فيسمى كتاب «في الشعر الجاهلي»: «في الشعر العربي» ص ٢٣. كما يسمى «دعاء الكروان»: «دعاء القديرون» ص ١٩٦)!

* «الرواية المصرية الحديثة: ليهلاري كيلباتريك (مطبعة إيثاكا، لندن ١٩٧٤). في الفصل الثاني وعنوانه «الرواة» حديث عن روايات طه حسين «أنيب» و«دعاء الكروان» و«الحب الضائع» (يا له من عمل غريب!) و«شجرة البؤس» مع ملخصات لمحبكات بعضها.

* «انعكاسات وانحرافات: دراسة للعقل العربي المعاصر من خلال إبداعاته الأدبية»:

وفي «رفيق پنجوين إلى الأدب، الجزء الرابع: الأدب الكلاسيكي والبيزنطي، والشرقي والأفريقي، من تحرير د. ر. لدلي / د.م. لانج، كتب پنجوين ١٩٦٩، ص ٣١٢، ترجمة وجيزة لحياة طه.

أما الكتب التي تشمل فصولا أو صفحات عن كاتبنا فكثيرة منها:

«الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢» للدكتور حمدي السكوت (مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة ١٩٧١) وفيه فصل عن رواية «دعاء الكروان» تحت عنوان «الاتجاه الرومانتيكي»، وآخر عن رواية «شجرة البؤس» تحت عنوان «الاتجاه الواقعي».

وفي حديث السكوت عن «دعاء الكروان» يستعرض المساجلة الفكرية التي دارت بصددها بين د. محمد مفذور (في الميزان الجديد) ود. على الراعي (دراسات في الرواية المصرية).

أما الفصل الخاص بـ «شجرة البؤس» فيتألف أساسا من تلخيص للرواية ينتهي إلى نتيجة مؤداها أنها أول «رواية أجيال» مصرية. وقد رأت الطريق بذلك لروايتي عبد الحميد جودة السحار «في قافلة الزمان» و«الشارع الجديد» وثلاثية نجيب محفوظ.

* «حول كتب عربية» للدكتورة نور شريف وهي من خيرة أساتذة الأدب الإنجليزي لدينا (جامعة بيروت العربية ١٩٧٠) وفيه فصل عن كتاب «المعذبون في

للككتور شكرى عياد وناسى وذرسبون (الناشر: سلسلة برزم (موشور) الادبية، وزارة الثقافة، مصر ١٩٨٦). فى الفصل الخامس وعنوانه «من الرومانث إلى الواقع: الرواية» حديث عن طه تحت عنوان «روائى سيرى». ويبدأ المؤلفان بتعريف عام بحياة طه حسين وبوره الثقافى، وكيف قدم إلى القارئ العربى كتابا من طراز راسين وثولتير وبودلير وثالرى وكافكا ورشارد رايث، ثم يتحدثان عن كتاب «الأيام» و«شجرة البؤس» ذاكرين أن هذه الرواية الأخيرة قد رادت الطريق لمعالجة فولكلور الصعيد فى أعمال محمد مستجاب ويحيى الطاهر عبد الله. ويعجب القارئ كيف ساغ لشكرى عياد ووذرسبون أن يجمعا بين طه حسين الريف المعقول، الذى دمئت مونطليه ولسوريون من صلابته الفطرية، وأجلاف الأدب الغلاظ من أمثال مستجاب ويحيى الطاهر و(من عندى) محمد روميش.

* «الفكر العربى فى عصر الليبرالية» (مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٧٠) لأبيري حوراني، كبير المحاضرين فى التاريخ الحديث للشرق الأدنى بجامعة أكسفورد، والزميل بكتابة سانت أنطونى (أكسفورد). والفصل الثانى عشر منه قد قصره المؤلف على طه حسين، وهو معنى بتتبع أفكاره فى إطار أفكار رجال عصره كمحمد عبده ولطفى السيد وأحمد أمين وسلامة موسى.

* «أربعة نقاد أدبيين مصريين» للناقد الإسرائيلى ديفد سماح (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن ١٩٧٤) وهو فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة أكسفورد (١٩٦٩) بإشراف د. محمد مصطفى بدوى.

ويتحدث عن العقاد، وهيكل، وطه ومنذور. والكتاب عمل أكاديمى جليل يركز على كتابات طه عن المعربى والمختبى، وكتاباته عن المسرح والرواية العربيين ملاحظا، عن حق، أن كتابات طه عن معاصريه (هيكل والحكيم وكسامل حسين وحقى والسبىاعى ومحفوظ وثروت أباطة وغيرهم) أدنى مستوى بكثير من كتاباته السابقة عن التراث العربى الكلاسيكى.

ويقارن سماح بين نقد طه حسين من ناحية ونقد العقاد وهيكل من ناحية أخرى، ويعتبر طه أستاذ منذور الذى مهد له الطريق.

* «نظرة شاملة إلى الأدب العربى الحديث: لبيير كاكيا (مطبعة جامعة إدنبرة ١٩٩٠). وفيه إشارات إلى طه فى مواضع متفرقة.

* «جامعة القاهرة وصنع مصر الحديثة» (مطبعة الجامعة الأمريكية، القاهرة ١٩٩٠) لدونالد مالكولم ريد أستاذ تاريخ الشرق الأوسط بجامعة ولاية جورجيا الأمريكية، ومؤلف «المحامون والسياسة فى العالم العربى ١٨٨٠ - ١٩٦٠»، و«رحلة فرح أنطون: بحث مسيحي سورى عن العلمانية». ويركز على طه حسين الجامعى وبوره فى الحياة الثقافية المصرية.

* «منظورات نقدية عن الأدب العربى الحديث» (مطبعة القارات الثلاث، واشنطن دى سى ١٩٨٠) من تحرير عيسى ج. بلاطة. وبه مقالان يتحدثان عن طه:

فالمقال الأول عنوانه «الأدب العربى الحديث والغرب» لجبرا إبراهيم جبرا، وهو فى الأصل

كتاب عصره الصادر عن دار الهلال لمجموعة من الكتاب احتفالاً ببلوغ العميد سن الثمانين. والعرض بقلم أمال فريد وهو يشير إلى مقالات لـ **أحمد تيمور**، و**عبد الرحمن صدقي**، و**كامل زهيرى**، و**عبد الحميد يونس**، و**شكرى عباد**، و**ريمون فرنسيس**، و**محمود أمين العالم** عن طه.

كما أن العدد العشرين (أبريل/يونية ١٩٧٤) من نفس المجلة حوى مقالة **ليوسف السباعي** عنوانها «فى الذكرى: الدكتور طه حسين من مصر ومعركة التحرير».

ملحوظة ختامية

كثير من الكتابات المذكورة أعلاه موجه إلى القارئ الأجنبي الذى لا يكاد يعرف شيئاً عن طه حسين أكثر مما هو موجه إلى القارئ العربى الذى عرفه وما يشبه أوعاماً طويلاً. ومن ثم قد يستشعر القارئ العربى شيئاً من خيبة الأمل حين يقرأ هذه الأعمال فلا يكاد يخرج من أغلبها بجديد. على أنها - رغم ذلك - لا تخلو من استنبصات نقدية قيمة، وتتيح لنا رؤية أديبنا العربى من منظور معايير حين يكن الكاتب ابن ثقافة أجنبية، فضلاً عن أنها تقى بالفرض الأساسى منها وهو تقديم فكر طه وفنه إلى قارئ الإنجليزية، كائناً ما كانت جنسيته.

ولا ريب فى أن حظ طه حسين فى الإنجليزية، لم يكن كحظه فى الفرنسية حيث تكثر ترجمات أعماله، والكتابات المكتوبة عنه، والدراسات الوافية لصالته بالأدب الفرنسى. ولعل ذلك راجع فى المحل الأول (فضلاً

محاضرة القامها صاحبها فى نوفمبر ١٩٦٨ بخمس جامعات بريطانية: أكسفورد، وكمبريدج، ومانشستر، ودرام، ولندن. ثم نشرت فى العدد الثانى من مجلة «صحيفة الأدب العربى» (١٩٧١) تلك المجلة السنوية القيمة التى تصدر من دار أ.ج. بريل فى لايدن بهولندا.

والمقال الثانى عنوانه «الالتزام فى الأدب العربى المعاصر» للدكتور محمد مصطفى بدوى. وقد نشر لأول مرة فى العدد الرابع عشر من مجلة «صحيفة تاريخ العالم» (١٩٧٢).

ومادامت قد ذكرت «صحيفة الأدب العربى» فلأذكر أيضاً أن عددها الثانى (١٩٧١) قد حوى مقالة لمصطفى بدوى عنوانها «الإسلام فى الأدب المصرى الحديث» حيث يتصدت عن كتاب «على هامش السيرة». وجدير بالذكر أن هذه المقالة قد ترجمها إلى العربية د. **عبد الواحد علام** وظهرت فى مجلة «الثقافة» فى عددى مايو ١٩٧٩ ويونيو ١٩٧٩

* «سلسلة اللغة والأدب الإنجليزي» الكتاب الثانى: تحرير د. زينب رافت الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية (الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٩) وتورد فيه مقالة عنوانها «طه حسين ١٨٨٩ - ١٩٧٣: نور العقل يقهر الظلام» ظهرت فى إحدى مطبوعات اليونسكو، دون ذكر للتاريخ أو المجلد.

ويبقى أن أذكر أن العدد السادس (أكتوبر ١٩٧٠) من مجلة **دوتس: الأدب الأفريقى الآسيوى** «نشر فى طبعة الإنجليزية عرضاً لكتاب طه حسين كما يعرفه

العربية والإنجليزية؟ «سؤال القيه على نفسى حين أصبح، والقيه على نفسى حين أمسى، وأضرع إلى الله بين ذلك أن يجنبنى اليأس، ويعصمنى من القنوط، إنه لا يئس من روح الله إلا القوم الكافرون». إذا كان لى أن أستعير كلمات العميد التى ختم بها كتاب «المعذبون فى الأرض» (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الثانى عشر، علم الأدب (٢) القسم الثانى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤، ص ٨٩٧): «إنى لأنظر حولى فلا أرى غير أحاد تقعد بهم مشاغلوهم عن الوفاء بهذه الأمانة، والبقية، إما مريد غير مستطيع، أو مستطيع غير مريد. فمضى تجتمع الإرادة والاستطاعة؟».

عن الأسباب التى أوردتها فى مطلع هذا المقال) إلى قلة ما ترجم من أعماله، نسبياً، إلى الإنجليزية. لقد أصبح حتماً لزاماً أن تنتقل فصول كاملة من كتبه «الوان» و«فصول فى الأدب والنقد» و«حديث الأريعاء» و«الغيب» إلى الإنجليزية، وأن تنتقل إلى تلك اللغة - على المدى الطويل - النصوص الكاملة لكتب «فى الأدب الجاهلى»، و«تجسيد نكرى أبى العلاء» و«مع المتنبرى»؛ فهى نصوص لا غنى عنها لكل دارس جاد للأدب العربى، بعد أن عمقت دراساته راسياً، وامتدت أفقياً فى الجامعات ومراكز الأبحاث الغربية وغيرها. لكن من عساه يكون قادراً على النهوض بهذا العبء الذى يستلزم معرفة تامة بالتراث الأدبى لكل من اللغتين



خمس رسائل إلى طه حسين من : الحكيم ، و خليل مطران ، ومي

هذه خمس رسائل مخطوطة كتب الأولى، توفيق الحكيم، وكتب ثلاثاً منها الشاعر خليل مطران، وكتبت الأخيرة الأنسة مي . وتنفرد «إبداع» بنشر الرسائل الخمس كوثائق هامة تلقي أضواء كاشفة على العلاقة القوية التي كانت قائمة بين الموقعين على هذه الرسائل وعميد الأدب العربي .

وغنى عن البيان أن هذا التفاهم العميق الذي جمع بينهما، يرجع إلى الثقافة المشتركة التي نهلا من مصابرها العربية والفرنسية، وانخراطهما معاً في تيار التجديد الشامل، وإيمانهما بقيم العقل والحرية وبالحضارة المتوسمية التي تجمع بين مصر وأوروبا. غير أن هذا الاتفاق لا ينفي الخلاف بين شخصيته كل من الرجلين وفلسفته.

فعلى حين نجد الحكيم مثالياً متأسلاً يعيش في برجه العاجي، أو يمسك العصا في الوسط، نرى طه حسين أكثر ارتباطاً بقضايا بلاده، وأكثر تأثيراً في تطورها، لا يضع خطوطاً فاصلة بين الثقافة والمجتمع. ولهذا دفع طه

وتعود علاقة الصداقة التي ربطت بين طه حسين وتوفيق الحكيم إلى سنة ١٩٢٢ عندما أصدر الحكيم مسرحية «أهل الكهف» فتناولها عميد الأدب بالنقد والتحليل، معتبراً إياها حدثاً ذا خطر في تاريخ الأدب العربي. ومنذ ذلك التاريخ احتل الحكيم مقعده إلى جانب المجددين الكبار. وتوثقت أواصر الصداقة بينه وبين طه حسين حتى اشتركا معاً أثناء الرحلة التي جمعت بينهما في فرنسا عام ١٩٣٦ في تأليف كتاب «القصر المسحور» الذي صدرت طبعته الأولى عن دار النشر الحديث سنة ١٩٣٧، ثم أعيد طبعه في مايو ١٩٥٧، وأهديه باسمهما إلى السيدة سوزان زوجة طه حسين.

خوب باور من تخیل تو حق است... و در حقیقت
نفس ما هو واجب خوب جای... و قصد با خوب بودن
الشیب اینست که هر چه در دل باشد به بیرون در آید
و هر چه در بیرون است... و هر چه در بیرون است...
شیخ و مفسر... ما را بتعلیم از بیرون هدایت کرده است...
چون که چشم سگند و هر مودت چشمه ایجه میماند...
این سخن بفرماید... و هر چه در دل است...
نه آتش و نه قطره است... و در لایه ناکشیده...
نوکشته اند لفظ... دل از خود... قانا حبیب هدایت
بدون آتش کا و صفا... و هر چه در دل است...
در این گفتار از لایه بیرون... و ما اذن از اهل
علم و کتب و کتب و کتب... و هر چه در دل است...
و هر چه در دل است... و هر چه در دل است...
المان اسمی از هر چه در دل است... و هر چه در دل است...
و هر چه در دل است... و هر چه در دل است...
و هر چه در دل است... و هر چه در دل است...

وكان طه حسين هو الذى اختاره لهذه الوظيفة حين تولى وزارة المعارف قبل الثورة فى ١٢ يناير ١٩٥٠.

يؤكد هذا الافتراض الزمنى أن طه حسين حين قامت الثورة لم يكن فى مصر. كان قد غادرها فى شهر يونيو ١٩٥٢، والخطاب مرسل إليه من البندقية، حيث كان يشارك فى مؤتمر عن حقوق المؤلفين من الأدباء والفنانين فى الحياة المعاصرة، ومشكلة الرقابة، عقده اليونسكو فى أواخر سبتمبر، واختير طه حسين مقرراً لفرع الأدب.

وهذا هو نص رسالة الحكيم:

أخى الجليل

أكتب إليك فى القاهرة والحر شديد. فهذا الصيف أيضاً قد مضى أكثره ولم أضلّ بإجازة. فقد عانت الحكومة إلى القاهرة تعمل بنشاط ودعت كبار موظفيها إلى النزول عن إجازاتهم أو قطعها ليؤنّوا واجبه من حكومة الدولة المقبلة على أعمال كبيرة. فلم أرى من المناسب ولا من الجائز أن أفكر فى إجازة أو راحة. وإنما هى فترات فى آخر كل أسبوع لو استطعنا اختلاسها للسفر إلى الإسكندرية نبتدئ بنسيم البحر لكننا من السعداء.. أما السفر إلى البندقية فأمر بعيد المنال فى الوقت الحاضر. وهكذا كتب علينا البقاء فى باب الخلق صيفين متواليين..

على أن أحداث مصر قد شغلتنا عن الحر والشعور بوطاته. وهى أحداث أجل من أن توصف فى خطاب. بل إنى أرى الأدب عاجزاً عن تسجيل تلاحقها السريع.. وإنى لأسأل نفسى ما

حسين حريته ورزقه ثمنا لم يدفعه الحكيم الذى أثر أن يعيش لغته فقط دون أن يكون لهذا الخلاف أى أثر سلبي على علاقة كل منهما بالآخر، فقد ظل الحكيم يعتبر طه حسين أسطع ضوء للفكر العربى فى هذا القرن، «والمنازة المضيفة فى الشرق»، وظل طه حسين يحمل للحكيم تقديراً بالفاء، ومحبة غامرة. وهذا ما تكشف عنه مقالاتهما والرسائل الشخصية المتبادلة بينهما، ومنها هذه الرسالة التى يثير فيها توفيق الحكيم قضية أدبية على جانب كبير من الأهمية، وهى : هل يكتب الأدب مواكباً للأحداث، أم يكتب بعد أن يعيش هذه الأحداث كمواطن وإنسان، ويعد أن ينجلي الغبار الذى يحجب الحقيقة، فتتضح الرؤية بكل أبعادها وعمقها ! .

ورأى الحكيم فى هذه القضية بالغ الوضوح، بالنسبة لكاتب يعرف جيداً مشاكل المجتمع والعصر ويتعامل معها من منظور مختلف عن منظور غيره.

والرسائل غير مؤرخة، كمادة الحكيم فى كثير من رسائله أو كل رسائله التى تمس أمور السياسة خوفاً مما يمكن أن تجلب له من مشاكل إذا وضع تاريخها.

أما الرسائل الأخرى التى تتصل بحياته الشخصية، فإنه يؤرخها.

ورغم عدم كتابة التاريخ على الرسالة، فمن الواضح أنها كتبت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مباشرة، فى صيف تلك السنة، فى هذه الفترة الدقيقة الحرجة من تاريخ مصر، التى كانت تدور فيها عالماً وتستقبل عالماً آخر، لم يكن بوسع أحد أن يتبين معالمه.

وحسب هذا الافتراض، فقد كان الحكيم يعمل وقتها مديراً لدار الكتب بباب الخلق منذ ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨،

ثلاث رسائل من خليل مطران إلى طه حسين

أما رسائل خليل مطران شاعر وأحد رواد التجديد، في الشعر العربي الحديث فقد كتبت في سنتي ١٩٣٦ ، ١٩٣٨ ، ويتناول فيها الشاعر الكبير بعض أخبار الفرقة القومية المصرية للتمثيل ، التي أنشأتها الدولة سنة ١٩٣٥ . وتولى خليل مطران إدارتها حتى سنة ١٩٤٢ .

وتفصح هذه الخطابات كغيرها مما كان يرسله الكتاب والشعراء والنقاد إلى طه حسين، عن التقدير البالغ، الذي كان يحمله الجميع إلى عميد الأدب العربي ليس فقط للمكانة الأدبية الرفيعة التي يتبوؤها، وإنما للفضل الجميلة التي تمتع بها طه حسين في تعامله مع كتاب عصره وتلاميذه.

وأهم ما تشف عنه هذه الرسائل احتفال طه حسين بهذه الفرقة المسرحية الناشئة، التي قدمت ثلاثة أعمال من ترجمة طه حسين وكان يتابع أخبارها منذ افتتاحها بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وهذه هي نصوص الرسائل الثلاثة:

الرسالة الأولى:

القاهرة في ٢٧/٨/١٩٣٦

حضرة الأعم الأستاذ الكبير

ورد الساعة كتابك ورد إلى شبيبا من العافية
فأنا أستطيع الكتابة إليك من الفور وفي النفس
من برج الشوق ما فيها.

هو واجب الأدب حيالها؟ واقصد بالأدب لا تلك
التعبير السريع الذي يصدر عن وحى القصائد
الشعرية والجزلية أو الصور الإذاعية.. ولكنني
اقصد الأدب الحق الذي يفهم ويهضم. ماذا يستطيع
أن يفعل هذا الأدب الآن .. لقد قيل لي فيم سكوتك
ومصر حورك تشهد أعجب صفحاتها في التاريخ
الحديث؟ ولكن هل أنا ساكت حقاً.. إن كل شيء في
رأسي ونفسي مضطرب تأثر.. وإنني لأفكر في كل شيء
كما لو كنت أنا النوط به حل الأمور.. فلنا أعيش حياة
بلائي الآن كما يعيشها المواطن الصالح.. ولكن بأعترابي
أديبا اعترف أنني لا أستطيع يعد شيئا.. وما أهون أن
أحمل الظلم لأكتب مع الكاتبين وأؤلف مع المؤلفين وأنشد
مع المنشدين ولكن لا أدري ماذا أكتب الآن وماذا أؤلف؟..
إنني في حاجة إلي أن أعيش أولاً هذه اللحظات.. وأن
أعيشها كإنسان.. وكعصرى.. وأرجو أن أعيشها مرة
أخرى كاديب عندما يكتمل لي استيعاب أكثر نواحيها..
فالإنسان أولاً والأديب ثانياً.. وما الأديب إلا ذلك الذي
استطاع أن يعيد خلق الحياة مرة أخرى على الورق..
وهذا معناه أنه يجب أن يبدأ أولاً بلن يعيشها في
أحداثها الأولى..

أما بعد فأني أرجو أن تكونوا جميعا في أحسن حال
من الصحة والهناء. وأن تبلغوا تحياتي للسيدة الكريمة
ولمؤنس وفريد وأنا في انتظار أخباركم في البنقية.

ولكم مني أطيب التحية للمودة.

المخلص

توفيق الحكيم

فلم
التجارة في 1/11/57

مطلوب الزد

تاريخ التقييم	تاريخ التقييم
تاريخ التقييم	تاريخ التقييم
تاريخ التقييم	تاريخ التقييم

الحلوى
خديجة مطر

الرسالة الثانية : ٢٧/٧/١٩٣٨

حضرة صاحب العزة الأستاذ الجليل الدكتور: طه حسين بك عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

أنتشر بإبلاغ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح المصري وشكري الخاص لما تفصلتم به على الفرقة القومية المصرية من التحفة النفسية بإهدائكم إليها ترجمتكم لقصة أنتيجون احتساباً لخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية.

وقد عاق عن وصول هذا الشكر الرسمي إليكم في حينه أنني لم أظفر بالعنوان إلا اليوم على أثر زيارة زرتها لفضيلة مولانا المفتي شقيقكم بوزارة الأوقاف.

وأملئ أن تكونوا مع الأسرة الكريمة في أتم صفاء.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مدير الفرقة القومية المصرية

خليل مطران

(...) عنواني من أول أغسطس إلى أول أكتوبر سنة ١٩٣٨ هو بيروت (لبنان) شبك البريد.

الرسالة الثالثة : ٢٥/١٢/١٩٣٨

حضرة صديقي الجليل أعزك الله.

تلقيت كتابك الكريم وسررت كل السرور بما تفصلت به من النناء على الفرقة القومية المصرية في مديرتها ومخرجها وممثلاتها وممثلاتها وأستاذ العربية فيها.

إنى لسمعيد أولاً بأنك تنعم بطيب الجو وسلامة الجسم وإنك إلى ذلك تضيف لذة روحية قوية هي لك في العزلة تسلية، وستكون للشرق بل للعالم الألبى مفخرة من تلك المفاخر تحف بها الألباب أنا بعد أن.

وإنى لسمعيد ثانياً بأن حضرة السيدة المصونة الغاضلة قريبة استاذنا في صحة وسرور وأن نجليكما العزيزين على ماتحبان ونحب لهما. ادام الله لكم هذه النعم بل زادها وبارك فيهما ليطرد نموها.

الفرقة القومية أجهدتني فيما أجهد من علل أخر وقد برزت منها اللجنة ما كانت مصممة على بقره وإنفذ الأمر وبذلت ما أوتيت من قوة في بلسمه الجراح لتخفيف ما أستطيع تخفيفه وقد أصلحت من شأن بعضهم ما استطعت أصلحه وأسعى لأخريين سعي أرجو أن يوفق.

أما سير الفرقة بعد هذا فممنظم ونهجيء للموسم من الروايات ما نيينا بادئين بما يسمى بالتأليف أو ما يشبهه وعند عودة استاذنا بالسلامة أصف له كل ما يجدر بالعرض عليه ولا أفعل الآن تجنباً لزيادة المجهود في الكتابة.

وأختم جو أبى هذا على الرغم منى لأنه كان بوذى أن أقول الشيء الكثير، مهديا إليك وإلى الأسرة المحترمة العزيزة تحيات ود وإجلال صادرة عن الفؤاد

المخلص

خليل مطران

العنوان التلغرافي (فراتونية)

الفرقة القومية المصرية

تليفون رقم ٥٦٣٤٠

شارع محمد الدين رقم ١٤٠

القاهرة في ٢٧/٧/٤٨

حضرة صاحب الفرقة الكوناذ جميل الدكتور طه حسين بك
عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

اتشرف بأبدخ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح للدرع وشكري الخاص
لما تعظمت به على الفرقة القومية المصرية من التحفة الغنية بأصنافكم البلا
ترجعتكم لفرقة استيجون احتشبا لخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية
وقد عاق من وصول هذا الشكر الرسمى اليكم في حينه اني لم اتفرغ بالافتحان
الا اليوم على اثر زيارة نزلتكم لفيلدة مدينتنا المنى شقيقكم بهزارة الوداع
واملى ان يكونوا مع الذاكرة الكريمة في اتم صفاء
وتفضلوا بمقبل فائق الاحترام كمدبر الفرقة القومية المصرية
خديعة طرارة

صح : صفوى سرادق فليس الى اول الكتبة
هو بيوت (نشان) بشباكه البريد

الشرق في العشرينيات والثلاثينيات، وكان صالونها الأدبي في بيتها، منذ ١٩١٤، ملقى للكتاب والشعراء والمفكرين من أنحاء الوطن العربي، تستقبلهم مساء الثلاثاء من كل أسبوع وكانت كاتبة معتمدة بنفسها، تتحرك بين ضيوفها كاليدر المتألق، تملك وجها صيوحا، وقامة رشيقة، وصوتا أنثويا رقيقا، وصفه طه حسين بأنه ينفذ في خفة إلى القلب.

وهذه هي رسالة ميمى إلى طه حسين:

مصر في ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٣٤

يا أبا العلاء:

«مبروك، حقلك يُردّ إليك كما يرد إلى الشباب المصرى حقه عندها

أود أن أنكرك أنى تنبأت بهذا في إيوان أبى الهول بتاريخ ١٢ يوليو، وكاهن أوزيريس يشهد. قلت يومئذ أن الجامعة المصرية تستدعيك إليها خلال شهر نوفمبر، ولم يكن في ذلك الحين من حديث أو شبه حديث عن الازمة التى ظهرت فى الشهرين الأخيرين.

اتعد، يا أبا العلاء وفولتير معاً، اتعد بتصديق إلهام المرأة بعد اليوم؟

لقد كنت طول هذه المدة رجلاً، وعرفت أن قتالهم كرجل حقاً.

لدى الآن كلمة واحدة أرجو أن تغتفر ما فيها من أنانية: إنى سعيدة.

ميمى»

وإن شهادة بصدرها ذلك القعل الصابق الحكم وذلك القلب الذى لا يستهويه إلا الحق وذلك العلم الذى تستمد منه الحجة لخليقة بان تملأ جوارحهم فخرًا وشكرًا فهم بعد اليوم يعدون أنفسهم قد أنصفوا وما كانوا ليظلموا فى اكرم من هذا الجزاء لما لقوا ويلقون دون خدمة الفن والثقافة المتصلة به من شبيد العناء.

خليل مطران



وهاى أخيراً رسالة الأنسة ميمى. وقد كتبها لطف حسين حين عاد إلى مكانه الطبيعى فى الجامعة فى ديسمبر ١٩٣٤ محمولا على أعناق الطلبة بعد نحو سنتين من فصله، فامتزت مصر كلها فرحاً من اقصاصها إلى اقصاصها.

كان طه حسين أول مصرى يتولى عمادة كلية الآداب فى ١٩٣٠. وبسبب تمسكه باستقلال الجامعة، فى ظل دكتاتورية إسماعيل صدقى، نقل إلى وزارة المعارف فى ٣ مارس ١٩٣٢، ثم أحيل إلى المعاش فى ٢٩ من نفس الشهر.

ومن بين الرسائل العديدة التى تلقاها طه حسين فى هذه المناسبة، مناسبة العودة، رسالة قصيرة من الأنسة ميمى، تبدى فيها سعادتها بعودة «أبى العلاء» طه حسين، إلى الجامعة.

وميمى كاتبة لبنانية ولدت فى الناصرة بفلسطين سنة ١٨٨٦، وتوفيت فى لبنان سنة ١٩٤١.

عرفت ميمى طه حسين سنة ١٩١٣، حين استمع إليها فى حفل تكريم خليل مطران ولعب اسعها فى



٢٤ ١٩٤٠
٢٨ نوفمبر

يا أبا العلاء،
«مبروك» هلمه يرد اليك كما يرد إلى

السباغ المروي حقه عندك! اني تبتان بهذا في ايدون أبي
أود ان أذكرك اني تبتان بهذا في ايدون أبي

الدرن تباريح ١٤ يوليو، وكاهن أوزيريش يسير
ان الجامعة المريية تشد عليك واليك خولك

قلت يرمضه ، ولم يكن في ذلك الحين من حيث أو
سهر نوفمبر ، اني ظفرت في السنين الأخيرة
سبب حديثي عن الأرملة التي ظفرت في السنين الأخيرة

المرأة بعد اليوم ؟
لقد كنت أطول هذه المدة رجلاً ، وعرفت ان
تألم كرجل حقاً
لدي آلان كلمة واحدة أرجو ان تغفر ما فيه
من أفاية : اني سعيدة
«يحي»



أربع قصص قصيرة

امراة .. ورجلان

فى شباك قطار الليل

يبدو شبهان ...

رجل وامراة يعتنقان

فى الشباك التالى ،

رجل يجلس منفرداً ..

فى صمت حجرى ..

رجل غجرى ..

فى المطعم . . .

رجلٌ وامرأةٌ

يقتسمان - التفاحةَ قسمينِ

ويصبَّانِ الخمرةَ فى كأسينِ . . .

فى المائدةِ الأخرى ،

جلسَ الرجلُ الغجرى . .

قسمَ التفاحةَ قسمينِ . .

وصبَ الخمرةَ فى كأسينِ . .

فى شباكِ الفندقِ

يبدو شبهانِ

رجلُ غجرى وامرأةٌ يعتنقانِ

فى الشباك التالى
رجل يجلس منفرداً
فى كرسي مكسور . .
رجل مهجور . . .



لقاء

رجلٌ أخرسٌ . .
وامرأةٌ حسناءٌ . . .
يلتقيان . . .
يتبسّم . . يتبسّمُ المرأةُ ،
يوميّ . . يوميّ . . .
ينهض . . تتبعه . .
يمشى . . تمشى معه . . .

حتى يصلا آخر هذى الدنيا

يقف الرجل الأخرس مُرتبكاً . . .

يتساءل فى سرّه :

— ما أن لها أن تفهم أنى رجل أخرس ؟ .

فى حين ، تظل المرأة ، قرية واقفة :

تتساءل :

— ما أن له أن يفهم أنى امرأة خرساء . . .



عطش

فى يوم ما ،

كنت أراقصها . . .

وإذ اقتربت إحدى أذنيها من شفتيّ

همست : أحبك

فابتسمت ..

وأشاحت عني ..

وانتهت الرقصه . . .

...

بعد ثلاثة ايام . .

همست حين جلسنا في « الباص » : أحبك . . .

فناضطربت أذنائى

وقلت لها :

- عفواً ، لم أسمع ما قلتِ . . .

أجابتُ :

- أبداً . . . أتساءل ، إن كان « الباص » به عطبٌ . .

قلتُ : أجل . . .

إن الباص به عطب

وانتهت القصة . . .

« حكايات »

الساعة ، أذكرُ ،

أنى فى عصر ما ،

كنت سريراً لفتاة . . .

تتنهد لصقى طول الليل . . وتجرى العبرات

وأنا ، لا أملك ، إلا أن أصغى للبنتِ

كأى سرير آخرسُ

لا ينبض . . لا ينبس . . لا يتنفسُ

حتى كانت أمسية . .

أذكر أن البنت أتت للبيت مبكرةً ،

تعرت . . والتصقت بى . . .

ثم ابتدأت . . تتلمسنى . . وتعانقنى

وتناشدنى : إن كنت سريرى حقاً . . فتحول رجلاً . .

إذ ذاك تحرك في جسدي قلب من خشبٍ . .

وأطعتُ . .

فظللت . . طول الليل تجرّيني . .

حتى طلع الصبح علينا . .

فاستيقظنا . .

ومضينا للقاضي . . وتزوجنا

هل سبق لك أن ... ؟



رفع ساقاً بيضاء ممثلة وقال: هل لك عشاق كثيرون؟

كانت تجلس بجانبه في مواجهة امرأة بطول السرير ذات إطار خشبي مذهب. «وماذا عن زوجك؟»
وحين رأى أنها قد نهضت ووقفت أمامه غارقة في أفكارها، صمت.

بدأ يخلع ملابسه، مديراً ظهره لها، قالت: «مالك؟ أنت ترتجف» أجاب: «مُثار». تركته يمسك يدها،
ويقربها منه. للحظات بدا لها أنها ترى وجه زوجها كما بدا ذلك الصباح، وجه شاب محبط وحقد.
نظرت إلى رأس الفتى قالت: «لا أريد أن أحمل». نهضت وذهبت إلى الحمام، شعرت به يحمق ساهماً
في صدرها ويطنّها وساقها: «ماذا يفعل زوجك طوال النهار؟»، رآته يتنهض من السرير، ينحنى ليجث
عن شيشبه، يذهب إلى الحمام ويقل على نفسه. بدأت ترتدى ملابسها: «هل لاحظت لكنتى الألمانية؟»،
نظر إليها بعينين خضراوين كسولتين. في مواجهة السرير ويطوله امرأة في إطار خشبي مذهب، انتظرت

* داشيا ماريني: روائية إيطالية ولدت ١٩٣٦، نالت روايتها «عصير المسخط» الجائزة الأدبية الأولى في إيطاليا ١٩٦٢، من رواياتها الأخرى:
«الجائزة»، «لها عدة مجموعات قصصية، وفي قصتها هذه تتناول لحظة نفسية ليطلتها تستعيد فيها مرات ومرات ما حدث معها في إحدى
نزواتها المحبّة.

حتى نهض واتجه إلى المطبخ، رآته يفتح الثلاجة ويتناول زجاجة كولا: «هناك بسكويت بالكريم .. أترغبين؟» راقبته وهو يتناول كويين من الكريستال ويتفحصهما في الضوء ليتأكد من نظافتهما: «أما زلتما تنامان معاً؟» أمسكت بعلبة البسكويت ومزقت الورقة الخارجية، فتحتها وبدأت تاكل اثنين في المرة الواحدة. عيناها نصف مغلقتين، مقطب الجبين: «إنه يحبك!»، اتجه إلى المطبخ ليحضر التلج، ابتسمت، أمسكت بيده ووضعتها على ركبتيها لتريه أنها ليست خائفة، لكنه سحبها بسرعة كأنه لا يريد أن يعرضها لنظراتها.

خلع السويتير بسحبه من فوق رأسه، طبَّقه أربع طيات ووضعه في درج في دولاب داخل الحائط، ثم خلع سرواله، رفعه بيديه، ثنى الساقين، هزهما ووضعه على ظهر الكرسي: «قلت إن زوجك...» رآته يصعد على السرير، ويمد يده ليسدل الستائر: «مالك .. إنك ترتجف؟» أجاب: «أنا مثار قليلاً»، نظرت إلى ظهره الاملس المشدود، إلى وركيه الناعمين، ساقيه البيضواوين، اسطوانتين متمثلتين بلا عضلات، ركع على ركبتيه لينظف السائل المتناثر، ابتسمت، نهضت، كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقطت قطعة الصابون على الأرض، بدأت تجفف نفسها، ناظرة من النافذة لحركة المرور في الشارع، ولصف الأشجار الخضراء تتحرك بكسل، عاد إلى الغرفة يحمل كويأ من الكولا، رمقها للحظة، تطلعت إلى جسده العاري الممدد على الملاء، إلى ساقيه البيضواوين الاملسين، إلى ساعديه المشدودين، إلى يديه الخشنيتين، يدى عامل. إلى عنقه الغليظ المتماسك، ووجهه الجميل بابتسامته النمطية: «حدثيني عن زوجك»، جلست بجانبه، تناولت الكأس التي مدها لها، رآته يقفز من السرير باحثاً عن شيشبه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظر إلى فتات البسكويت الذي تناثر على السرير، ضيق، ناولها منديلاً نظيفاً لنتخذه فوطه: «لكن إذا كنت تحبينه فلماذا تخونينه؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، حين عادت إلى الغرفة رآته جالساً على السرير ماذا ساقيه ومسنداً ظهره على ظهر السرير، استلقت بجانبه: «هل زوجك غنى؟» انحنى ليخلع حذاءه وجوريه الأبيض، فشمت رائحة كالبرمجوث المخلوط بما يشبه رائحة البصل المحمر الحادة: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟» كانت أسنانه صغيرة وتوجد مسافة بين كل سن وأخرى.

عيناها الخضراوان الجميلتان كانتا بلا بريق، رآته يتناول سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقمصاً اخضر شامخاً مزيناً بزهور سوداء، تعددا على السرير غير المرتب، كان قد وضع على الأرض كوب

الكولا: «كم عمر زوجك؟»، مد يده ليربت على ظهرها، نزلا السلالم معاً، هو أولاً وهي تتبعه. تذكرت وهي ترى شعره المتموج الجميل، أنها لم تلق نظرة على المرأة قبل أن تخرج، ولكى تخفى شعرها المنكوش، ربطت منديل حول رأسها: «أتفكرين في زوجك؟»، قالت: «ليس تماماً»، «ولكنك تحبينه؟»، رآته وهو يقف أمام المرأة ويمسد بفرشاة فضية اليد شعره، راقبته وهو يلتقط كأسين من الكريستال، ويتفحصهما في الضوء ليتأكد من نظافتهما، ويصب فيهما السائل البني، ثم يذهب إلى المطبخ ليحضّر الثلج، قالت ضاحكة: «هو في مثل سنى تقريباً»، نظر في عينيها، شئ ساقه البيضاء ثم وقف. في الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقط قطعة الصابون على الأرض، تطلعت إلى وجهه الجميل الخالي من التعبير للحظة، بدا فيها وكأنه يتدفق بالحياة والذكاء: «ولكن إذا كنت تحبينه فكيف تستطيعين أن...!»، مزقت الورقة وبدأت تاكل البسكويت قطعتين في المرة الواحدة. رقبته المستقيمة للمماسكة ثابتة كأنها قُدت من صخر: «لو عرف زوجك ماذا يمكن أن يقول؟»، نظر إلى الفتات المتساقط على السرير، وأسرع ليناولها منديلاً نظيفاً لتستخدمه كغطاء، في الخارج كان الظلام الكثيف يعم الحديقة، والسحاب الرمادي يعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، كادت كأس الكولا أن تتدلق على السرير، أمسك بها في الوقت المناسب: «إذا كنت غير مخلصة له فأنت لا تحبينه»، هز رأسه بوهن، شاهدته وهو يخرج سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقميصاً أخضر غامقاً بزهور سوداء، «هل لك عشاق كثيرون؟»، ومد يده ليربت على ظهرها، نظرت إلى ساعة الحائط، بدأت ترتدى ملابسها، تجمعها عن الأرض بحركات سريعة، لاحظت جسده العاري الجميل يتمدّد على اللامعة المجددة، ضحك واضعاً يده على صدره، قال: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، راقبته وهو يحمل كأسين من الكريستال، وضعهما في الضوء، ليتأكد من نظافتهما: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟»

كان مقطب الجبين وعينه نصف مغلقتين.

خلع السويتر أولاً بسحب من فوق رأسه، وطيئه أربع طيات، ووضعه في درج دولاب في الحائط. ثم خلع سرواله، ووضع الساتين علي بعضهما ونفضه ثم وضعه على ظهر الكرسي: «كم مضى على زواجكما؟»، تركته يمسك يدها ويضعها بين ساقيه: «أنت ترجف؟»، قال: «هائج»، وترأى لها وجه زوجها ذلك الصباح، شاب متجهّم ومحبط، كان صامتاً، قالت: «أين في ألمانيا؟»، قال: «ميونيخ

موطنى». عدت نقاط الكولا التي تساقطت على البساط الأبيض، مد ساقيه، كادت كأس الكولا أن تندلق، أمسك بها فى الوقت المناسب، قال: «عملت ميكانيكيا، وحارساً ليلياً، وموديلاً للقصص الرومانسية فى بعض المجلات، وغنيت فى بعض المطاعم»، نزل عن السرير، وبدأ يرتدى ملابسه، ببطه مديراً لها ظهره.

«حدثينى عن زوجك»، قال وهو يرفع ساقاً بيضاء ممتلئة، فوق الرف الزجاجى صف من الأوعية بلون الكريمة، وكلما مر مترو الأنفاق، اهتزت الأواني وتصاعد صوت البروسلين من ارتطامها ببعضها «هل يحبك؟»، كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. راقبت يده المبسوطة العريضة الصلبة. شعرت به يرتجف مرتين، بدأت تجفف نفسها، وتنتظر إلى حركة المرور فى الشارع. وإلى صف أشجار الدكب الخضراء الساكنة إلا قليلاً. عاد إلى الغرفة يحمل كأساً من الكولا وعلبة بسكويت: «هل رأيت كل هذه الأشياء القيمة؟، ناولها علبة بسكويت من ماركة جديدة: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، تفحصته بإمعان، ليس خفيفاً كما بدا الأول وهلة: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟» راته ينهض ويذهب إلى المطبخ: «أتريدين بعض الثلج؟» ساقاه بيضاوان ناعمتان صدره عريض وناعم، معدته حساسة، ذراعاه عضليتان، يده خشنتان، عنقه متماسك صلب، وجهه جميل متناسق بابتسامة عادية: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟»، أسنانه صغيرة، وهناك فراغ بين كل سنة وأخرى، قال: «لا بد أنه فى مثل سننى .. زوجك»، شعرت به يتفحص بفضول صدرها ويطننها العارى وساقيه.

هبطا السلالم معاً، هو أولاً وهى تتبعه، تذكرت حين رأت شعره المتموج الجميل أنها لم تلق نظرة على المرأة قبل أن تخرج، ربطت منديلاً حول رأسها لتخفى شعرها المنكوش: «عملت ميكانيكيا لم أكن أتقن ذلك. كما لم أتقن عملى كموديل». كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. «هل يحبك؟»، أخذت العلبة، فتحتها وبدأت تاكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة، تفحصت البيت، فيللا من طراز متحجر، بسور يشبه القلاع، وجوانب السقف مرصعة بقطع من الخزف المطلى المزخرف بالملائكة والفواكة. عاد ثانية يحمل علبة بسكويت ووعاء صغيراً مملوءاً بالثلج. الكلبان الجصيان الرماديان يتلألآن عند بوابة الحديقة، أصفدت إلى خطواته على الحصباء، تمددا على السرير غير المسوى، وضع كأس الكولا على الأرض، انحنى ليخلع حذاءه وجوريه الأبيض القطنى القصير، فى الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء، أسقط الصابونة على الأرض. حين دخلت ثانية وجدته جالساً على السرير، ماداً ساقيه، ومُسنداً

ظهره إلى ظهر السرير الخشبي المنحني. أخذت الكأس التي منمّا لها: «هل زوجك غني؟» جسمه يقول إنه في مرحلة المراهقة المتأخرة، تشمعت رائحة البرمجوث المختلط بما يشبه رائحة البصل المحمر، رائحة منعشة. كان ينحني فوق الفرن: «سأعد العشاء»، لمحت طبقاً من الملفوف المتبل في الخلاجة. قال: «إنه كرنب أحمر .. هل تحبينه؟» أتناوله لأنى أحن إلى الوطن. أشتاق للوطن . ليونيخ. هل سبق لك أن زرت ميونيخ». راته يدخل الحمام ويخرج فوراً تقريباً، وقف أمام المرأة ومرّ على شعره بمشط فضى اللون: «هناك .. إن الطعام جاهز تقريباً»، رفع الغطاء عن الطاسة، كانت مغلقة بسحابة من البخار، كانت قطع الكرنب قد انفصلت عن بعضها في السائل الذي يغطيها: «أما زلت تفكرين فيه؟»، تفحصته عن قرب، لم يكن نحيفاً كما بدا لأول وهلة، راقبته وهو يتناول كأسين من الكريستال، ويتفحصهما في الضوء ليتأكد من نظافتهما: «كنت أود أن أكون رجل مظلات في أفريقيا»، مزقت الورقة ، وبدأت تاكل البسكويت قطعتين في المرة الواحدة. نظر بامتعاض إلى الفتات المتساقط على السرير، تناولها منديلاً لتتخذة كفوطه «إذا كنت تحبينه .. لماذا لا تخلصين له؟»، رفع عينيه لينظر إليها، في الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن، عاد إلى الغرفة يحمل كأس الكولا في يده. لاحظت جسده العاري، تركته يحتضن يدها ثم يضعها بين ساقيه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، للحظات تراهي لها وجه زوجها الشاب ذلك الصباح محبباً وحانقاً.

رأتها ينزل عن السرير، ينحني ليبعث عن شبشبه، ثم يمضي ليفلق الحمام على نفسه: «أكل هذا الطعام لأنى أحن إلى الوطن»، تشمعت رائحة البرمجوث المختلطة بشئ، كالرائحة الحادة للبصل المحمر، «هل تفكرين في زوجك؟»، وجهه الجميل الباهت بدا كأنه يشرق بالحياة للحظات، الكلبان الجصيان عند بوابة الحديقة أبيضان في ظل أشجار الصنوبر. مد يده ليربت على ظهرها، خلع السويتير الأسود بسجبه فوق رأسه، طبقه أربع طيات ووضعه في درج دولااب الحائط: «قلت إن زوجك يحبك»، خلع سرواله، نفخه ووضعه على ظهر كرسي، عنقه الجميل اللتين كان صلباً كأنه قد من صخر: «إنه يحبك»، أمسكت بالصندوق، مزقت الورقة، قطعت العلبه، وبدأت تاكل البسكويت قطعتين في المرة الواحدة. قال: «لا أريدك أن تحملي» ابتسمت له، أمسكت بيده، ووضعتها على ركبتهما لتريه أنها ليست خائفة: «أتفكرين في زوجك؟» وقفة. في الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. نظرت إلى جسده العاري، تناولت

الكأس التى مدها لها ، كانت الحديقة تبدو من النافذة مظلمة وضيقة. وفوق المنازل كانت السحب تعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، بدأت ترتدى ملابسها، تلمها عن الأرض بحركات سريعة.

«ماذا يفعل زوجك حين لا تكونين فى البيت؟» شعرت به يتطلع بسرحان وفضول إلى صدرها ويطننها العارى وساقىها. رفع كأس الكولا «أعمل ميكانيكياً .. لم أتقن تلك الحرفة». وضع يده الخشنة على بطنه، «أتناول هذا الطعام لأنى أحسن إلى الوطن، هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟» عنقه الجميل الصلب متماسك كأنه قُذ من صخر، « ولكنك تحبينه؟» فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. أخذت الكأس التى ناولها لها. رآته يقفز عن السرير: « هل لكنتى الألمانية واضحة؟» رفع عينيه المطفأتين لينظر إليها: «قلت إن زوجك يحبك»، حين رأى أنها نهضت، ووقفت أمامه غارقة فى أفكارها، ويداها على شفتيها، غرق فى الصمت.





صباحُ الحنينِ الثامنِ عشر

حتماً ساجدُ فرصةً ما
 لألحكِ عاريةً في دمي
 لأتتبعَ جمرَةَ الصوتِ خلفَ زجاجِ الألومينا
 لأرى كيفَ يتهللُ القضاءُ ؟
 ومن أين تأخذُ القصائدُ زينتها ؟
 حتماً ستاحسُ هذا الهواءَ - الترابَ - مقاعدَ المترو - عرباتِ الميني باص
 ولسوفَ استجوبُ الناسَ : مَنْ مَرَّ مِنْ هُنَا ؟
 وامنعُ الشحاذينَ كُلَّ ما في جيبِي
 مُقابلَ دليلٍ واحدٍ
 لحظتها

ستكونينَ هناكَ مغطاةً بالثلجِ بيضاءَ كما أحبك
 وسيكونُ عليَّ أنْ أدبِرَ جريمةَ كاملةً لأشربَ مِنْ دمكِ

وأزهو .

.. كيف أمكن لطفلة صغيرة أن تُسرِّجَ خيولها في دمي وأنْ تُعدو في مهرجانٍ

بهجتها وتزدحم على أطرافى ؟

هذه وريدةٌ تنمو على وهجٍ وسادتى

تقودنى ببطمٍ إلى نهايةٍ ما

إلى شجرٍ خاومٍ مثل يدى

.. أهذه أنتِ ؟

أم طفلةٌ قالتُ : خُذْنى ثمانى عشرة مرةً

خُذْنى مفردةً ومزدوجةً

وحاذِ أريجَ صوتى

.. أهذه أنتِ ؟

أم طفلةٌ قالتُ : للمدينة ضيقٌ

خُذْنى لاتساعك،

ضمُننى واقْتَرِحْ مَسَامَنَا ١٩

هكذا

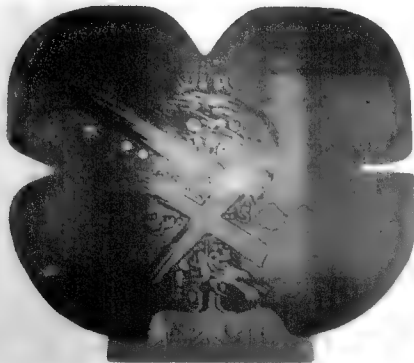
انْفَرِدْ بشروحٍ على نصٍّ نسبَ الوجوداتِ لطفلةٍ

كلما ناديتها ...

تكاثرتْ كائناتُ اليقظة

على شفتى .

رافع الناصري
يتحدث عن تجربته

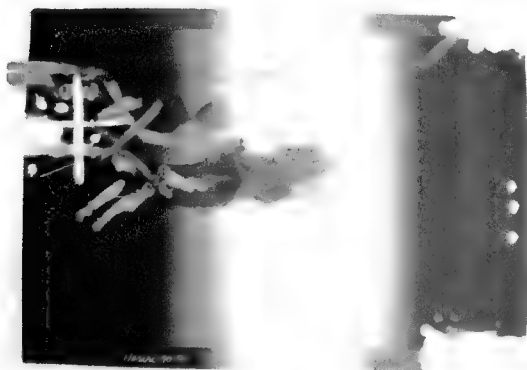


لرسم معادلة ثنائية طرفها الأول ذاكرته البصرية (المصدر) وطرفها الثاني وسيلة التعبير (اللغة) ، كلاهما يكمل الآخر بالدرجة نفسها من الإتقان والبراعة . يخفق (المصدر) إن خانتة (اللغة) والعكس صحيح . على الرسام أن يطور كلا الطرفين في آن معاً ، فكل العناصر تساعد على بلورة وتكثيف الرؤية الفنية لدى الرسام ، وأهمها تنشيط بصرياته وأفكاره ، ثم وسائط الأداء من مواد وتقنيات وصولاً إلى الأسلوبية التي ستميزه عن باقي الرسامين من مجاليه؟ أو من مختلف المراحل الزمنية . الرسام بدون رؤية وأسلوب لا يستطيع التغلب في ذهن المتلقي ويبقى عمله شيئاً لا يختلف عن باقي الأشياء العامة المتداولة في الحياة ، أي لن يكون عنصراً ضرورياً وعضوياً للإنسان ، إذ بدونه سيشتعر بفقدان عمود من أعمدة الحياة وبه يكمل إنسانيته ووجوده .

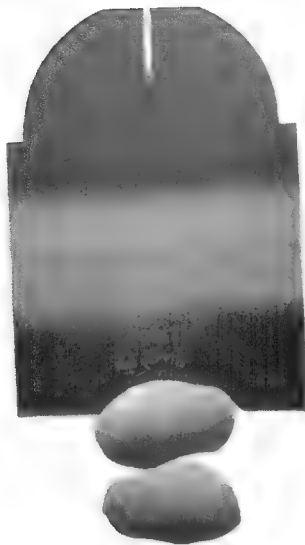
الطبيعة والإنسان مصدران مهمان لمخيلة الرسام ، ومنهما يستقى جلّ مواضيعه عبر كل الأزمنة فلما كلاهما أو أي منهما . دائماً شيء من هذا أو ذاك في هذا البحث أو ذلك الأسلوب بدءاً من الكلاسيكية وانتهاء ، بالتجريدية أو ما بعدها .. ليس للرسام من قدرة خارقة تتجاوز الطبيعة ، فكل شيء فيها من أشكال وألوان وتكوينات ، وكل ما يعمله الرسام أو أي فنان ، هو من ذاكرة الطبيعة وإحياءاتها . في مخزون الذاكرة البشرية تفاصيل صغيرة رأها الرسام يوماً ما هنا وهناك منذ المشاهدة الحقيقية الأولى ، يستعيدھا تلقائياً بعد زمن ربما يطول ، فمشاهد الطفولة محفورة في خبايا ذاكرته ، وهي تأتي في اللحظة المناسبة دون أن يدعيها أو يبتكرها . ما الذي يجعلني أرسم الآن لوحات من طبيعة كنت قد رأيتها وعشتها منذ أن كنت طفلاً في الخامسة من عمري .. مالذي يجعلني أضع طيراً يهم بالتحليق من أعلى قمة جبل ما .. أمي الأسطورة التي كنا نسمعها ونحن أطفال عن ذلك الفارس الذي حوَّصر فوق القلعة في مدينتنا فقرر السقوط مع حصانه في النهر تخلصاً من أسر الأعداء .. لماذا كل هذه الأنفاق وهذا الفضاء يتلون بين الأزرق والبنى المحروق ممتداً بين النهر والبادية الموغلة في اللانهاية ؟ .

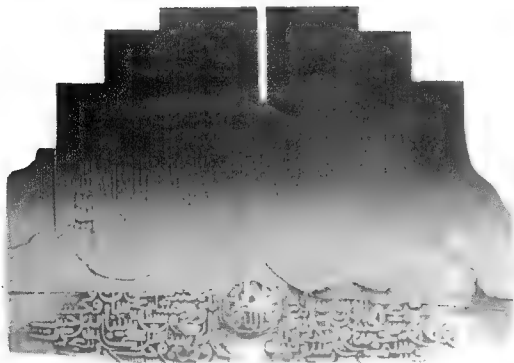
الطبيعة دائماً مصدر للخلق والإبداع ، ومن يبتكر المشاهد النادرة أو غير المرئية فهو رسام ذو نزعة حديثة حقاً ، وأكثر الأساليب الحديثة قريباً من هذه المصادر هي التجريدية التعبيرية ، لقد كانت البذرة الأولى بعد تحولى من الواقعية إلى التجريدية ، وما زالت تأسرنى سواءً فى نظرتى للطبيعة أو فى تحويلها إلى لوحة كمرحلة تالية . أهتم بقفاصيل المشهد سواءً فى موقعه الحقيقى أو عند تحويله إلى لوحة ، فانا أعتقد أن شريحة من هنا وهناك تكفى للتعبير عن المشهد العام . فى بعض الأحيان أختصر الأشياء إلى رمز كان تكون نقاطاً فى الفضاء أو أثار أصابع إنسان ما أو خطأ محفوراً من آلاف السنين أو إشارة جمع أو بقايا أرقام وحروف وهكذا . دائماً سماء وأرض ، فضاء وكثر من تاريخ الإنسان ومخلفاته ، أثار من زمن السومريين والعهد العباسى وبقايا ما خطته أصابع إنسان ما على ساحل رملى أو ما حفرته تلك الأيادى على حجر متكلس . دائماً زمان ومكان لا أتعمد أن يكون شبيهاً بما تعارفنا على رؤيته ؛ لكن الذاكرة تجتهد بتكوين تلك المشاهد التى ربما ادعوها مجازاً (طبيعتنا) . الشكل الوحيد الذى كنت مصراً على رسمه مطابقاً لطبيعتنا هو الأفق . وقد راقبت مئات الحالات بمختلف الأشكال والألوان فى أزمنة مختلفة لتحويلات الأفق ؛ وقد كان هذا بحثى الأساسى لسنوات كانت نتيجتها أن كثيراً من الناس كانوا يتذكرون لوحاتى فى حالات مشابهة عندما يرقبون الأفق . ولأن هذا الأفق قد أصبح مالوفاً ، فقد تحولت إلى رؤية الطبيعة ككل متحد ، فامتزج الأفق مع بقية العناصر فى الطبيعية ، وتداخلت السماء مع الأرض . إنه نوع من اختزال كل العناصر فى الطبيعة والتعبير عنها بحدائة مطلقة .. وهل غير التجريد يحقق هذه التدايعات والرؤى ؟ عام ١٩٧٩ كتب المرحوم الناقد سعدون فاضل أننى سأتحول إلى التجريد المطلق فى تجارىي القادمة .. فهل تأخرت كثيراً فى عملية التحول التى قصدتها .. أم أننى ما زلت فى طريقى إليها ، وهى أقصى ما أتمنى ؟



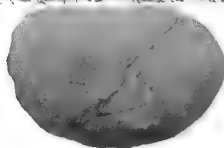
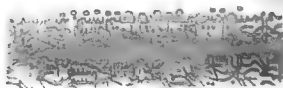
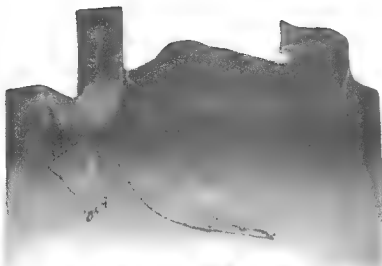




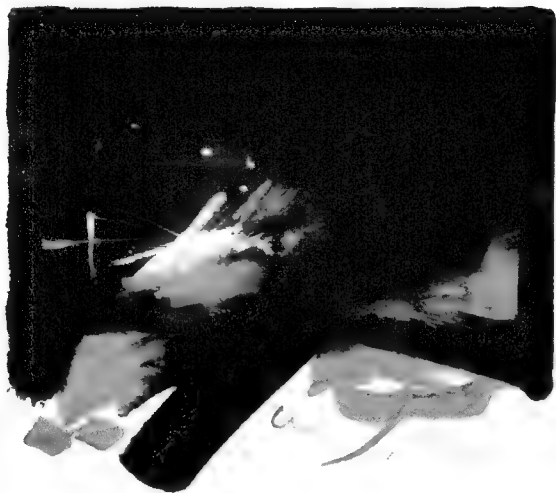












إلييات



(١) فلما لاحت أسوار القصر الجمهورى

مظلماً كان شارع خيرى ورائى . سرت ماشيا من المقهى بروكسى قاصدا المنزل . وحيدا ، كعادتى
أراوغ الليلة الصيفية . عند ناصية الشارع الجانبى المظلم . كانت تتوسل له ولكنى التقطت وميض
النصل اللامع بعينى . صوته الأجش يسبها بعهر الألفاظ ، وهو يأمرها أن تمضى معه . الظلمة أخفت
ملامحها ، ولكن ضوء عربة مقبلة مسرعة ، كشفت ضالّة جسمها قبل أن تبتلعها الظلمة من جديد . خيل
لى من تأوهاتا أنها منهاره . أستطيع أن أميز نزعة الرضوخ فى نبراتهما المكسورة . يبدو أنها كانت
تستجد بى ، عندما لاحت هبئتى تجتاز التقاطع . نجحت فى أن أخفى إهمالى للمشهد كله عنه ، حتى
لا ينتبه . قبل أن أجتاز التقاطع تماما كان يسبها بلفظ إباحى ، وخيل لى أننى سمعت صوتا أنثويا ،
يقول: حاضر .

جرس المزلقان ينبع فى تكاسل . محطة القطار الخالية لإمن أحاد تشى بتأخر الوقت . عبرت شريط
القطار متهلأ وكأننى أخطو فوق ثعابين محنطة مخيفة . لا بائع الجرائد الأعرج ولا المحلجى . لا صوت
اقتراب القطار . لا عريات عابرة . لا أحلام مجهضة تطارد وعيى .

وحدى كنت ألتقى بصدرى هواء ميدان سراى القبة الثقيل .

لاحت أسوار القصر الجمهورى ، عندما اقتربت منها لم ألمح الحراس . الحديقة الموازية لسور القصر الأصفر العتيق يغطيها الظلام . سارى القصر كان خاليا من الاعلام . أوجلنتى البوابة الفخمة ولم أستمد الونس إلا من اخضرار الحديقة الدائرية فى قلب الميدان . رددت البصر بين أشجارها الباسقة ، ومقاعد المهجورة ، وبين الباب الحديدى الضخم للقصر . تأملت نقوشه ، فشعرت برعب خفى ، ضاعفه تطفل أشجار النخيل الباسقة . هتفنا هنا مرتين ، مرة هتفنا ضده قبل أن يطل بجسده الضخم ، ليرتجل خطبة تسحرنا ، وتنتزع الهتاف باسمه ، وهو يضم كفيه فى تأثر ؛ ومرة هتفنا باسمه فى مامته تستنجد به ليحضر ، ويخلصنا . لماذا يناصبنى النخيل العداء وأنا أعجز عن إيذاء ذبابة ؟ هل ثبوا فى أعلى الأعمدة . وقم النخيل ، أجهزة للتلصص ؟ لعلمهم يصوروننى الآن .

فجأة غمرت ظلمة الميدان . أضواء سيارة ضالة أتية من جهة المزلقان خلفى . ظلى الوجل أخذ يستطيل ، أمدته أضواء السيارة بقوة فجائية ، تقترب السيارة ، ويتعملق ظلى أمامى . أخذ يتعملق حتى تخطى ارتفاع جدران القصر ، وبلغ داخله .

جلبة خطوات الحرس من وراء الأسوار تشنى بارتباكهم . يحيون ظلى فى إهاب لافى . ابتلع الميدان العربية ، فاخفى ظلى داخل ظلمة القصر . تنفست الصعداء ، وعلى وقع أقدامى فوق الأسفلت النظيف ، كنت أقتفى أثر العربية المولية فى الميدان الخالى المظلم .

(٢) ولما ارتدت المرأة المنكوشة الشعر إلى بدايتها

شملنا اعتياد الزوجية .

تساندت زوجتى بمرفقها على سيارة مركونة محدقة فى نقطة مجهولة بينما تراقبنا العين بفضول ظاهر . تأخر الباص كالمعتاد ، بينما فاض ميدان روكسى برواده . السيارات الخاصة تشق طريقها عجلى فى طريقها إلى شارع الخليفة المأمون فى بداية السهرة .

غريبان كنا . لا أعرف فيم تفكر ، بينما كنت مشغولاً بحصار مؤامرات زملائي ضدى ، وإفسادها
بافكارى .

تلملت عاقدة ذراعيها فوق صدرها . هسيس الشجرة المجاورة جذبها إلى عالم خفى بينما كنت
أعبت بالعملة الفضية فى جيبى ، صوت مغنٍ ناشئ أجله ، ينبعث من المتجر المجاور ، بينما أضواء
اللبن ، والجزار ، والبقال ، تضىء مساحة المحطة . صخب المقهى القريب يصل إلينا ، مختلطا
بصلصلة عجلات المترو القادم فى شارع الميرغنى الموازى فى طريقه إلى قلب الميدان .

تعقبت اتجاه نظراتها خلسة مع نصف الدائرة التى قطعتها رأسها ، فانتهت إلى هذا الكائن الغريب
الذى يعلوه شعر مهوَّش قدر مستنداً إلى عمود الإنارة .

تساندت الكتلة الحية بقدمها اليسرى المثنئية متكئة إلى العمود ، فى حين تساندت على القدم
اليمنى المستقيمة . ويدا فستانها الأخضر الكالج منتميا إلى موضة الستينيات ، على حين تدلى شعرها
الأسود المنكوش فى فوضى ، تؤكد لها أصباغ مستفزة غير منسجمة .

أنفاس سيجارتها المرشوقة ، فى كفها اليمنى ، ترسم قوساً دخانياً ، تسانده حركة ننى العين بألية
مربعة .

استدارت الرويس نحوها فى غير اتفاق ، متناسية مقدم الباص المتأخر . رمقتهم بنظرات عدائية
مستطلعة ، ثم تكست رأسها ، وكأنها تفتش قدميها الرفيعتين ، المتسختين ، المنتهيتين بنعلين رخيصين .
الحركة التالية لم تستغرق ثانية أو ثانيتين .

تجاوزها نادل المقهى قبل أن ينتبه لوجودها ، فتمهل ، واستدار منادياً إياها باسم رجل . تغير
وجهها فجأة ، فتركت السيجارة فى فمها ، وفى حركة مفاجئة كانت ترفع طرف فستانها إلى أعلى
كاشفة عن فخزين عاريين تماماً ، تتوسطها كتلة سوداء بشعة . ميزت صرخة زوجتى بين صرخات
النسوة الواقفات عن نهول وخجل ، وسرعان ما استدارت الرويس بعيداً ، أعقبها إخفاء الوجه بين
الكفين ، لكن بعض الشباب العابت أطلق ضحكة مستمتعة ، وعاد ليكرر النداء لتتكرر حركة الاحتجاج
من المرأة .

بدد حلقة الفعل ورد الفعل الصائمة قدوم الباص ، وما أعقبه من تدافع ، بينما كنت أدفع زوجتي المرهقة إلى سلم الباص . استدرت بنصف نظرة ، فوجدت المرأة الغريبة تعيد وضع فستانها مغطية عريها ، ومندفعة عبر الشارع إلى منطقة المحلات التجارية والتي كانت غارقة في بحر من الضوء .

٣ - الطفل الذى كان يعبث بأعشاش الطيور

يستوقفنى حمدي العريف فى شارع الملك ، يسألنى عنك ، فالوّد بالصمت . أتذكر حلماً تكرر عدة مرات فى السنة الأخيرة . تأتيني مكفهر الوجه غائر العينين ، تحديق نظراتك بعيداً عن وجهي .

أغضب لمخاصمتك لى . أتملى عينيك يخرج منها دود أصفر رفيع . أتأمل يديك ، لا يدان . أبحث عن قدميك ، لا قدمان .

تكتنف الظلمة جسدك الضخم ، تستدير فجأة ، محاولاً أن تقول شيئاً ، ولكن لا صوت . ماذا تريد أن تخبرني ؟

تتحرك شفثاك ، ولكنى لا أسمعك .

يصريني طالب متوحش بمدرسة الحسينية الإعدادية محاولاً اغتصاب كرتنا فى وقت الفسحة ، أستنجد بك من عدوان الطلاب أقدامى . تأتى بخطواتك الواسعة الواثقة ، وتؤديهم بقبضتك القوية ، وصفعاتك الخاطفة . أسير فى المدرسة منتفخ الأوداج مزهواً بك .

تتأخر عن موعد عودتك من الدرس الخصوصية فتغلق أمانا الباب فى وجهك بانتظار عودة أبنينا . أحتال وأغافلها ، وأفتح الترياس الثقيل بصريه المزعج ، لتتسلل فى هدوء إلى غرفتنا ، وتحتضننى فرحاً بصنيعي .

تصحبني إلى سينما « بارك » بميدان السكاكيني ، نشاهد ثلاثة أفلام ونعود فى الليل المتأخر ، فتأخذ فى تقليد المعارك التى شاهدناها فى السينما . تتقمص دور البطل القوي ، وتترك لى دور الشرير المهزوم . نقفز إلى سلم ترام ١٧ الأصفر بعيداً عن أعين المحصل ، ونعد استدارته من شارع

السكاكيني إلى الميدان الواسع ، تلتقطني تحت ذراعك القوي وتقفز بى . أسلم نفسك لك فى ثقة كبيرة مبعثها قوتك ومودتك ، تقفز من عربة الترام بقعقة عجلاتها الحديدية إلى الأرض ساهلين ، ونضحك .

لماذا تخاصمنى يا روف ؟

تشاغل بنات الشارع ، فتقابل شادية عند سور المدرسة سرأ ، وتلقى بخطاب عاطفى لهدى من الشرفة ، وتواعد ثالثة فى شارع الشرفا ، ولا تزال تأخذ مصروفك من أبيتنا ، لا يكفيك عادة فاقترضك مصروفى الخاص بحماس كبير ، ولا ترده أبداً .

تقفز إلى عتشن اليمام فى أعلى الجدار الملاصق لمنزلنا ، فتقبض على بيضها الصغير ، وتتلذذ بإلقائه على الأرض مصحوباً ببيكائى ، مسترحماً إياك لتتوقف بلا جنوى ، تستمر فى عدوانك حتى تقضى على كل البيض ، وتقبض بيدك على فراخ اليمام بزغبها الدقيق لتعذبها على انفراد .

كيف تجتمع فيك المودة والقسوة ؟ يلجمنى السؤال حتى الآن . تراهن فريق إبراهيم كامل على مباراة كرة . تفوز وتدعو الفريق إلى سينما « التاج » ، هذه المرة لمشاهدة فيلم « رصيف نمرة ٥ » . وفى المرات التى تُهزم فيها تنهال على لوما وتقريعاً ، وتتهمنى بالتسبب فى الهزيمة ، يسألنى حمدي العريف عنك ذات ليلة فى شارع الملك .

السؤال كبير وصمتى أكبر .

لماذا تخاصمنى وقد أدرك البياض شعرنا ؟

٤ - المحامية التى تطعم الحيوانات الضالة لحما مقددا .

يبدو المشهد موهلاً فى الغرابة ، يكسوه سواد الصيف حرارة ملامحه الخاصة . ليل قاهرتنا يشى بالغرائب والأعاجيب . مدينة عجوز ولود لم تتركها سورة اليأس وجفاف العقم بعد .

تبدأ المحامية رحلتها الليلية اليومية بعد العاشرة . ترتدى معطفاً ثميناً يغطى شعرها الأشقر بإقة المعطف فى تائق . لا تفلح ظلمة الليل فى إخفاء شيخوخة الوجه المشرب بحمرة قاتمة ، تتوسطه عينان

زرقاوان تشى بحسن قديم . ونسب تركى على الأرجح ، تزيده العيونات الطيبة الصغيرة غموضا . ترتدى حذاء رياضيا خفيفا ، يكشف صغر حجم قدميها ، بينما تحمل بيدها اليسرى سلة نظيفة من الخوص . تبدأ جولتها الليلية من أول شارع السكاكيني ، حيث تقيم ، عند موقف ترام ١٧ القديم ، والذي لم يعد موجوداً منذ عشرين عاما ، تجاورها بقالة على كيفك الشهيرة . تكاد تحفظ مواقع الكلاب الضالة ، وقطط الشوارع الكسولة ، التي تقبع في مداخل المنازل ، وتحت الأعمدة ، وعند رموس الحارات ، والشوارع الجانبية ، وتحت السيارات المنتظرة .

تلقى بقطع اللحم المقددة إلى الكلاب والقطط في جولتها الليلية اليومية ، ترفع غطاء السلة بيمينها دون أن تنظر إليها ، وبنفس الكف تقبض على قطع اللحم وتدفعها إلى الحيوانات الجائعة ، تتلقفها تلك بدورها ، وكأنها حفظت آلية الفعل ، وتآلف المسلك بلا دهشة . يلف الطرفين تعارف قديم ويتبادلان أجدية سرية صامتة . تواصل الحمامية مسلكا بشريا توقف لانتشغال الإنسان في بناء حضارته ، ثم في تدميرها ، فتستأنف عادات الأجداد المجهولين ، وتعيد كتابة جانب مجهول من تاريخ البشرية . تنشغل الكلاب بوجبتها ، ويتبعها بعضها لمسافة قصيرة وكأنها تحرسها .

تنتهي شارع السكاكيني الطويل لتستدير عائدة يمينا من شارع فهمى المعماري العمودي عليه والذي تفضى نهايته إلى شارع رمسيس ، ثم تكمل في الشارع المزدهم بالسيارات لتنتهي عند مدرسة صقر قريش الابتدائية ، وموقف الترام القديم ، منهية جولتها عند منزلها . نستقبل مسلكتها في استغراب عظيم ، ولكن دورة التكرار تصفى عليها طابع التعود ، والقبول ، ويمرور الأيام تبخرت تفسيرات عديدة فشلت في تفسير الغز فركنا إلى التعايش مع الحدث ، ملقين وراء ظهورنا بمشقة التفسير .

تخالف أحيانا خط السير ، لتخترق شارع الشيخ قمر الملاصق لسينما بارك قاطعا ميدان السكاكيني ، منتهيا إلى شارع رمسيس ؛ تحت جسم كوبرى غمرة ، لتعود مسافة أطول في هذا الشارع . أنجح في معظم المرات في تعقبها خفية . أحرص على السير على الرصيف المقابل ، ولكنها لا تفأ تلتفت فجأة ، وكأنها تستوثق من أعين الفضوليين والمتلصعين ، فانكمش خجلاً ، وتظاهر

بالانشغال عنها . لم يلمحها أحد تسير بالنهار ، أو تقضى شئونها ، وكأنها كائن ليلي نذر نفسه للظلام .

التقطت حكايتها الغريبة ، والتي لم أستوثق منها حتى الآن ، يشاع أنها كانت محامية ناجحة ، يشار إليها بالبنان ، وحققت فى عملها شهرة غير معهودة بالنساء . تعرفت المرأة فى قضية ما على ضابط شرطة برتبة كبيرة ، عرف بكفائه ، وقسوته معا . تزوجا فى ظروف مجهولة ، بعد أن تمكن من عواطفها . يعتقد البعض أنه خطط للإيقاع بها طمعا فى ثروتها الكبيرة وخاصة أنها تنتمى لأسرة معروفة من الغريبة ، استردت أراضيها بعد إلغاء الحراسة .

ويدعى بعض المطلعين والوشاة ، أن الرجل زور توكيلاً باسمها جردها من أملاكها ، وإن كان فى رواية أخرى ظفر بالتوكيل عن طيب خاطرها . لم يترك لها إلا شقة الزوجية الواسعة ومجوهراتها الشخصية قبل أن يطلقها ، ومن يومها ، وقد تصدع بنيانها الداخلى ، واعتزلت الناس ، وركنت إلى الوحدة ، ومسلكها اليومى مع حيوانات الشارع . أميز فى تلصصى لها ، واسترقاقى خطواتها ، قسماتها المحملة ، بضغط ممزوج بكبرياء الترفع ، وحذر العذر .

وبدت نظرات عينيها مستغلقة على فهمى ، ومنيعه الاختراق . أرصد حركات الذيل البندولية الصادرة عن الكلاب الممتنة ، فى حين تعرب القطط عن امتنانها بموائها المتدلل . مطر الشتاء الأخير القارس البرودة ، والهمجى المياه ، لم يمنعه من جولتها اليومية ، حيث لمحتها وراء زجاج النافذة ، محتمياً بدفء المنزل . أما السؤال الذى لم أحسم إجابته : أيهما أشد احتياجاً للآخر ؟ .



القفص

سنتان منذ أتى
إلى هذى الحديقة في قيود الأسير
فاختلطت عليه الكائناتُ
رأى الحياة تضيقُ
حتى أصبحت قفصاً
وكوكبة الظلال تضيقُ من عينيه
من يتذكرُ الآن المدى
دفعَ المياه على الصخور
تشابك الأغصان في فوضى الرياح
خطى اشتعال الشمس فوق مدرجاتٍ

الخنزيرة السوداء

كان زئيره يهبُ القراب قداسةً
ويخضخضُ الأفلاكَ

أما اليوم
فالمصخبُ الذي لفَّ الطبيعةَ
لم يزد عن كونه حجراً تدرجُ من جبالِ الياسِ

صيادوه قد خدعوه ذات ضُحَى
وقالوا : سوف نسخرُ منه
ثم رموا عليه شياكهم

لم يدعه أحدٌ إلى شرفِ النزالِ
ولم يبادلِ التحدي

هكذا سرقوه من خِيَلَانِهِ
حملوه فوق محفَّةٍ

وأتوا به

لينافسَ البهلُولِ والشحاذِ
فانتفضت بلبدته الزلازلُ
عاش في دمه حريقُ النارِ

يَاكُلُ مَا تَبْقَى مِنْ كِرَامَتِهِ

وَنَامَ عَلَى بِلَاطِ الْحَزَنِ

رَاحَ يَدُورُ حَوْلَ خَطَاةِ

ثُمَّ يَدُورُ حَوْلَ خَطَاةِ

لَمْ يَرْ غَيْرَ حَارِسِهِ

وَقَضِبَانَ الْحَدِيدِ

وَهَؤُلَاءِ النَّاسِ

فَكَّرَ كَيْفَ يَنْتَزِعُ السَّمَاءَ بِنَائِهِ

مِنْ غَايَةِ الْمَاضِي

وَكَيْفَ يَعْلَمُ الْحَيَوَانَ

وَالطَّيْرَ

اِسْتَقَامَ الرُّوحَ

ثُمَّ جَنَّا

وَحَاوَلَ أَنْ يَقُومَ فَلَمْ يَقُمْ

دَخَلَتْهُ شَوْكَةُ مَوْتِهِ

وَتَلَاشَتْ الدُّنْيَا أَمَامَ رُؤَاةِ

وَارْتَسَمَ السَّكُونُ

عَلَى قَمَرِ الْأَشْيَاءِ.

حد البوس



القميص والبنطلون ، أحضرتهما ابنة أختى ، يطلقان رائحة استقبال لحياة خلف أسوار منعتهى أن أرى هذا الماء الأخضر البعيد ، وشجر يعوم بين سترات الجنود الكاكية ، والعربة تنتظر تشريف قدمى بملابسى المعطرة بتلك الرائحة ، وصندوق العربة تفوح منه رائحة البول . جلست ، ويدى مغلولتان ، وثقل السيارة بيدى من ثقل الحديد ، كنت تواقاً ألا أتركها حتى آخر نفس بها .

نظرت لحارسى ويده مغلوله مثلى ، بعد أن أغلق زميل له باب العربة ، بصريز مدهش ألقننى ، كائننى ، الراحل الآن ، ثابت فى المكان ، زلزلة تتحرك على عجلات ، فى انتظار أن تلفظنى خلال ساعات . عاوننى حارسى المغلوله يده فى إشعال السيارة . أشرت له أن العلبه يجيبى ، فأخرجها ووضع سيارة بفمه ، ووضعها قبالة سيجارتى المشتعلة ، وأشعل سيجارته . ابتسم ، فابتسمت .

الطريق يتجسد الآن فى قفزات ترجحنى ، وأنا مطبق على السيارة بأسنانى ، والشباك الصغير، ذو الأسلاك كثيرة التقاطع ، لا يُدخل من الضوء إلا غبارة الطريق . فاسترحت بعينى على أسماء محفورة على صاج الزنزانة من الداخل ، تواريخ ، دعاء لله ، عتاب لحبيبة ، خيانة أصدقاء ، شعر قليل ، وأنا وحارسى لا نتحاور .

بصقت بفتر السيجارة ، ودعكتها تحت قدمى ، وأسندت رأسى إلى حلم الحرية ، القابع بين سُمك الصاج ، وانفلات جسدى .

عندما توقفت العربة ، عاد صرير الباب بنفس دهشته إلى الانفتاح ، ودخلت فتاة ترتدى جلباباً حريمياً أسود ، أجلسوها بجوارى ، فك الحارس الآخر قيد حارسى وحرره ، ووضع يد الفتاة مكان يد حارسى ، ونزلاً ، وأغلقا باب العربة علينا ، وهى أخرجت علبة «المارليورو» ووضعت سيجارة بفمها ، ووضعت واحدة بفمى ، وأشعلت الكبريت فى سيجارتها وأشعلت سيجارتى ، وأزاحت بيدها الإشارات عن رأسها ، فسقط على أرض السيارة ، وهزّت رأسها ، فسقطت كتلة من الشعر الأصفر على كتفيها ووجهها . قبلتنى فى فمى ، فابتسمت .

فالتصقت بجسدى أكثر وفتحة الجلباب العليا قد كشفت عن نهديها المرمرين ، غمزت لى بعينها التى ناحيتى ، فابتسمت أكثر ، وهى تلوك لباناً بفمها ، وتسحب نفس سيجارتها بعمق ، قذفت بنصف السيجارة على أرض العربة بعيداً ، ووضعت يدها على كتفى ، ونظرات عينها إلى ملابسى ، تتيقن من أننى مثلها منسحب إلى حياة أخرى ويبدو أن نقتنى الحليقة ورائحة ملابسى ، لم يمنعها من سحب جلبابها حتى فخذها وسحب يدى المغولة إلى يدها ، ووضعها على فخذها ، فابتسمت ، أغفلت ابتسامتى، وأخذت تحك الأغلال بفخذها ، وأنا ابتسم .

والعربة تتقافز على الطريق ، فيؤلنى سحبها ليدى المغولة المستسلمة ، حتى وضعتها أسفل سرتها لم أكن متأكدأ أى فخذ من أفخاذى أسفل فخذها العارى فتطوحت برأسها إلى الخلف فدخلت برأسى فى غاية شعرها الأصفر ، فأملت رقبتهأ تجاه فمى ، وهى تدفع بظهرها ظهرى لصاج العربة ، وجسدها يتصلب ممدداً فى الهواء ، وتسقط على أرض السيارة جاذبة يدى المغولة بعنف ، فاستجبت لعنف سقوط جسدى فوقها ، فصنعت حلقة جهنمية من لحم بقدميها حول وسطى ، وأنا ابتسم .

فى اللحظة التى توقفت فيها العربة ، وقيل أن أسمع صرير الباب المدهش ، أخرجت نصف موسى من فمها ومزقت فتحة الجلباب التى بين نهديها ، فسقط نهداها أمامها فأخذت تمزقهما بالموس ، وعندما اتانى صرير الباب المدهش للعربة ، كان الدم يتقاطر على أرض السيارة ، وأنا ابتسم .



في الثانية صباحاً

يومياً : اصعدُ سلمَ منزلنا في الثانيةِ صباحاً .

أتِ : من طاحونةِ حقلِي،

أتِ : من وجعِ مَرصودي،

اسقُطْ في هوتي كل مساءً.

يومياً : أسمعُ صوتَ امرأةٍ في أولِ طابقٍ،

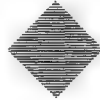
ينزفُ : في الثانيةِ صباحاً،

يفمرُنِي موجُ أنوثتها.

اتلمسُ نرجاتِ السلمِ، أتوكأُ

يحملُ أقدامِي قلقُ خائفٍ،

أتجنب فوق البسطة: هرة .
في الثانية صباحاً ،
يومياً :
في عتمة جدران المنزل ، أتخطئ .
رغم الألفة ،
رغم الصوت النازف من بحر أنوثتها ،
أخرج من جيبي سلسلة مفاتيحي ،
لأفاجئ زوجتي المتوقعة هطولي :
في الثانية صباحاً ،
اسمع نقاً في القلب ، المتوجس
أشعر بهواجس ،
وخيالات تقفز نحوي
اتلفت حولي ، أغلق باب الخوف الدائم .
وأعود لحنى المنقطع ،
في الثانية صباحاً ،
يومياً .



مدى

كان عليه أن يراجع ..
قائمة المدعوين بعناية فائقة.
قالت زوجته : سنحتاج باقات وردٍ أخرى
قال ابنه : سأحتاج أرنبا صغيراً ،
ومسدساً كاتماً للصوت .

كانت الشمس تُسحبُ أنفاسها
رويداً .. رويداً
من أطراف الأشجار والشرقةِ
وطواير عريات الكارو تُقعقعُ منتشيه بالرمادِ المبللِ ،

ورائحة الأغانى اللزجة .

قالت البنتُ فى الدفتر العتيقُ :
فراعُ جسدى لم يعدُ يُشْبِهُنى
أنا كتلةُ ماءٍ تتدحرجُ فى كل اتجاهٍ
لا رذاذُ يطفئُ بالونَ أنوثتى ، أو يحرقُ مراتى
فى هذا المدى الكسول .

لم يكنُ على حافةِ البحيرةِ سوى حباتٍ من الملح المجروشِ
وصدى خطىُ تتكسرُ فى شرايين الرمل .
قال عابرٌ : رحلتُ منذ برهةٍ
قال آخرُ : لم أرها منذ مصرع الجياد .

من بعيدٍ :
كانت الغرفةُ غاصةً بالدعوينَ
وكان الأرنبُ الصغيرُ ، يزحفُ تحت
الستائرِ والملاءاتِ والكراسى
ويقفز فوق أرففِ الكتبِ ، والخزانةِ ..
مذعوراً ومرتبكاً
كؤم نفسه بين أصصِ الزهرِ
وأخذ يُقَصِّضُ أظافره .. ويبتسم . !

وقفة عند

مسار الإبداع الموسيقى المصرى

المجموعات الموسيقية الأخرى، والبالية) ووسائل الإعلام مثل التلفزيون (الذى تظل كل قنواته من أى توظيف أو تقديم للموسيقى المصرية الفنية، وليس فيه إلا نافذة ضئيلة يمكن أن تقسم الإبداع المصرى فى القناة الثانية. والرايو شبكاته وإذاعاته الموسيقية والعامة، والبرنامج الثانى، فإن نصيب الإبداع الموسيقى المصرى فيها نقطة فى بحر هائل من الأغاني والبرامج الكلامية وما إليها - وذلك لأن وسائل الإعلام الجماهيرية منشغلة غالباً بالرواية ونجوم السينما والطربين وما إليهم. وهى بهذا «الهرزوف» تفرض على فنانيها الجادين وفنوتهم

مذاهبهم واتجاهاتهم وأجيالهم - وأن يكون اطلاعهم عليها (وعلى أعمال كل فنانيه فى شتى مجالات الإبداع الفنى) اطلاعاً وافياً، يكفل له الألفة معها، ويعد هذه المرحلة تآتى مرحلة الكتابة عن الأعمال الفنية، شرحاً وتحليلاً ونقداً.

ولكن حياتنا الموسيقية، فى السنوات الأخيرة، تعاني معاناة مريرة من تجاهل الهيئات الموسيقية لهؤلاء المبدعين الرحلطين والأحياء، المخضرمين والشبان على السواء. وهذا ينطبق على أجهزة الآداء للموسيقى الحكومية (الأوركسترا السيمفونى، والكورال، وغيره من

المؤلف الموسيقى، مهما بلغ نجاحه، يبدع منه أولاً وأخيراً. لكن يصل إلى المستمعين، وخاصة إذا كان المؤلف قوامى التوجه، يسعى لمخاطبة مواطنيه بموسيقى لها جذور فى خبراتهم الفنية السائدة، وإن كانت أعماله تستشرف آفاقاً أعلى. فالهدف النهائي لها هو التواصل مع جمهور، ولو كان جمهوراً محدوداً من المستمعين الحساسين. فالمؤلف الموسيقى، مثل كل فنان، يستشعر الحاجة النفسية والفنية لتقبل صدق مؤلفاته عند مواطنيه. والأصل فى الحياة الموسيقية الصحية، لائ مجتمع، أن يكون الجمهور مطالعاً على إبداعات مؤلفيه - على اختلاف

١٩٩٢ جيلا واحدا لأعمال ستة
مؤلفين مصريين!

وإن هذا ليعيد جدا عن الوفاء
بحق هذه الفئة الشجاعة المعطاء.

وربما كان من الشموع
الصغيرة التي أضيئت، على هذا
الطريق، ما تقرره أكاديمية الفنون
على طلاب الدراسات العليا فيها
الآن، من دراسة «الإبداع المصري
في صيغ الموسيقى الغربية»
وهي بهذا تؤكد الوعي الاجتماعي
والثقافي الرشيد المتوقع من كل
أجهزة الدولة.

ولست قلقة على موسيقى
الجيل الأول ولا الثاني من المؤلفين
فقط، بل إن قلقي وأسأى على جيل
الشبان أشد بكثير منه على جيل
الراطين، فهؤلاء الشبان لم يعيشوا
في عصور تعرف قدرهم وتمد لهم يد
التشجيع وتبرز عطائهم، وهذا على
الرغم من أن الدولة هي التي رعت
موهبتهم، وهي التي كفلت لها
الدراسة الأكاديمية لكي تنمو وتزدهر
في خدمة الثقافة المصرية، ولكنها لم
تستثمر، ولم تنتشر!

موادتهم الأجلاء في الفنون
الأخرى؛ بل وفي العلوم كلها، ممن
لا يعرفهم المواطن العادي، ولا يسمع
عنهم شيئا يذكر، فليس هذا عزاء
لهم، بل تعميق لمشكلة المستقبل
الثقافي!

ولست هنا أتحدث عن جيل
المؤلفين الذين رحلوا، سواء جيل
الرواد: **خيسرت، وجريس،
ورشيد**، ولا الجيل الثاني الذي رحل
أغلب أفراده دون أن يستمتعوا بثمرة
عطائهم الفني استمتاعا معنويا على
الأقل، فمعهم من مات عن عمر يناهز
الثلاثين دون أن يستمتع إلى عدد غير
قليل من مؤلفاته، ومنهم من كانت
مؤلفاته تعرف في الخارج بما يكفل
له شيئا من الرضا النفسي، بينما
المواطن المصري لا يعرف عنها إلا
القليل. ومضى ذلك الزمان غير
البعيد، الذي كانت فيه الدولة تقف
وراء هؤلاء المؤلفين المبدعين، وتمتص
الأوسمة، وتتولى تسجيل مؤلفاتهم
على أسطوانات في الخارج، مضى
هذا الزمان، ورأى السكون وزاد
العزوف!!

وإذا كانت الأوبرا قد استجابت
أخيرا فقدمت في شهر أكتوبر سنة

عزلة قاتلة، تحملهم عنقا فوق عنق،
فلا يكفيهم أنهم يكافحون بشرف
وإيمان لتسلك أدواتهم الفنية
التعبيرية الجديدة، ولخلق أساليب
موسيقية مصرية أصيلة معاصرة.
بما في هذا كله من عناء مادي
وأدبي، ثم تتخذ الأجهزة الموسيقية
ولإعلامية منهم هذا الموقف بل
وتفقد تشجيعها وأضواها على
الفنون السطحية البعيدة عن
الضميمون الفني والإنساني؛ فلا
عجب أن يجد الفنانون الجادون
أنفسهم في عزلة، إما أن يحملوها
بما فوق الطاقة، وإما أن ينصرفوا
فيصرفهم التيار، وتفق مصر طاقات
فنية رائعة كان يمكن أن تثري
وجدانها وتمثلها أمام العالم، بعباء
متميز مشرق.

ويزيد من حدة هذه العزلة، ذلك
الطوفان من الموسيقىات الثقافية
الرقصية، التي يترقب عليها جيل
الأطفال والشباب الآن، وهي وحدها
كفيلة أن تسد المنافذ أمام المحاولات
الفنية الجيدة، وتوقف أو تعطل تيار
الإبداع الحقيقي والثقافة الأصيلة.

وإذا كان مما يعزّي المؤلفين
الموسيقيين أن هناك فئات أخرى من

وأظن أنه قد حان الوقت أخيراً
لكي تكون عندنا سياسة ثقافية
واضحة المعالم والأهداف، يكون من
أولياتها الثقافية أن ترسم للإنسان
والمجتمع المصري الجديد رؤية
جديدة معاصرة ومتكاملة: ترجه كل
إمكانات الدولة الكبيرة لتحقيق هذه
الرؤية، ودفعها، وتاصيلها، وإشاعة

مناخ ثقافي صمى حقيقى، يتوخى
التناسب الصحيح بين الجدية
والسطحية.

ومن أجل هذا كله شعرت أنه
من المشر لقرائى «إيداع» أن يطلع
على الأقل على سجل مؤلفات واحد
من هؤلاء الفنانين المبتكرين، الذين

شقوا طريقهم فى عالم الموسيقى
الواسع خارج الحدود ولكن أعمالهم
لا زالت حبيسة الأدراف فى بلادهم.
ولذلك رأيت أن أقدم بياناً
بمؤلفات جمال عبدالرحيم،
ليطلع عليها القراء، على أن تقدم
المزيد للمؤلفين الآخرين فيما
بعد

قائمة بالأعمال الكاملة من موسيقى جمال عبدالرحيم ١٩٢٤ - ١٩٨٨

● أولاً : للأوركسترا :

١ — متتابعة الأوركسترا
١٩٦١ روجعت مرة ثانية سنة
١٩٦١ الحركات : (أنديتى
مايستوز) متمهل بفخامة . بطىء
فى استطالة (لنتوسوستينوتو).

— ريفية (باستورال) أو
شروق الشمس وبداية يوم جديد .

— معتدل السرعة بحنان
(للجريتون تينيرتيسيا) (حياة
الأسرة) .

— سريع وهاسم
(للجروديشيزو) : الحرف .

— معتدل بإيقاع واضح
(ريتميكومونيراتو) : إلى روح
الرقص المصرية .

٢ — تنوعات سيمفونية
علي لحن شعبى مصرى : سنة
١٩٦٧ (انظر مؤلفات البيانو) .

٣ — مقدمة ورونكو بلدى
سنة ١٩٦٩ .

٤ — إيزيس بالاد
سيمفونية للأوركسترا سنة
١٩٧٣ لالام — سيمفونية الصمود .

٥ — موكب أحمر أومارش
أحمر (من موسيقى عرض موال
من مصر) سنة ١٩٧٢ .

٦ — أوزوريس : متتابعة
باليه للهارب والإيقاع ومجموعة
موسيقى حجرة ١٩٧٤ (على أساس
الفيلم التليفزيونى أوزوريس) فى
ثلاثة مشاهد روجعت وأضيفت
إليها حركتان سنة ١٩٨٤ وأصبحت
من خمس حركات كالتالى :

— الحب والسلام وسط الطبيعة
— بطور الشر .

— المؤامرة .
— معسكر حورس .

— نشيد الحرب — الانتصار .

٧ — متتابعة صغيرة
لأوركسترا وقرى (نسخة مطورة

● ثالثاً (١) المؤلفات الكورالية
مع الأوركسترا :

١ - الصلوة غنائية

(كانتاته) للباريتون والكورال المختلط
والأوركسترا على قصيدة لصلاح
عبد الصبور (مهداة إلى روح
أمين الخولي) سنة ١٩٦٦ (الترجمة
الألمانية، د. يورجين السنر) .

٢ - ملحمة سيناء كانتاته
لكورال مختلط ولكورال أطفال
والأوركسترا.

- العيور (للاوركسترا).

- العلم يرتفع فوق سيناء
على قصيدة لصلاح عبد الصبور
لكورال والأوركسترا ١٩٧٤/٥ .

٣ - ملامح مصرية متتابعة
لكورال والأوركسترا على أغاني
شعبية: الحنة - مرمو زمانى - الواد
ده ماله - ريق الفنانى (مع ناي
وقانون . سنة ١٩٧٧ .

٤ - كادنى الهوى كانتاته
في صياغة بوليفونية على دور
كادنى الهوى لمحمد عثمان ، للكورال
والأوركسترا سنة ١٩٧٨ .

١٢ - رقصة احتفالية :
مهدية للأوركسترا وهناك نسخة
أخرى لأوركسترا الحجرة .

● ثانياً: مؤلفات آلة منفردة مع
وركسترا :

١ - بحيرة اللوتس للغلوت
والأوركسترا سنة ١٩٧٧ وهناك
نسخة أخرى منها للأوبوا
والأوركسترا (أو الفيولينة وقد
استخدمت كحركة ثانية لكونشرتو
الغلوت والأوركسترا .

(انظر اصـداء الغلوت
والأوركسترا) .

٢ - اصـداء للفلوت
والأوركسترا سنة ١٩٨٤ روجعت
سنة ١٩٨٦ وهي تعتبر حركة أولى
للكونشرتو والأوركسترا .

٣ - رابيسودية للتشيللو
والأوركسترا (انظر رابيسودية
التشيللو والبيانو سنة ١٩٧٥ .

٤ - فانتازيا على لحن
شعبي مصري للفيولينة
والأوركسترا وهناك نسخة أصعب
للكونسير١٩٧٣ .

من خمس قطع صغيرة للبيانو)
بعض حركاتها فى المقامات العربية
ذات الأرباع :

محاكاة سنكوب - انشودة
حزينة(شكوى) - دعاية لرقصة
الدريكة .

٨ - حسن ونعيمة : متتابعة
باليه لأوركسترا الحجرة مع آلات
إيقاعية مصرية : الرق - البندير -
المزهر - الدريكة مع القراقون.

- رقصة ريفية (او رقصة
حسن ونعيمة) .

- نعيمة تذب حسن .

- حلم نعيمة بالفرح .

٩ - سماعى لأوركسترا
وترى، وهو صياغة (موندية) جديدة
لسماعى جهار كاه لصفر على (يضم
أرباع الأصوات) .

١٠ - موشح مبنيتي عز
اصطبارى لأوركسترا وترى وغلوت
وهو صياغة موندية للأوركسترا
الوترى مع غلوت وفيولينة.

١١ - رقصة بطولية : للفلوت
والأوركسترا الوترى .

٥ - الطيب والشريير
مسرحية موسيقية للأطفال ،
للسوبرانو والتينور والباريتون
والباس وكورال الأطفال ، وراوى
وباليه ، على نص للشاعر كامل
أيوب سنة ١٩٨١.

٦ - الحال روميا للسوبرانو (أو
الباص) والكورال والأوركسترا من
الموسيقى التصويرية للفيلم
التلفزيوني الاستعراضى التفاحة
الخالدة.

٧ - كان ياماما كان أو
الحمامة المطوقة من كلية ودمنة ،
لكورال الأطفال - وراوى
والأوركسترا ، على نص لصالح
جاهين سنة ١٩٨٠/٨١.

(ب) أعمال للكورال :

(١) الكورال بدون مصاحبة :

١ - ست اغان شعبية فى
صياغة يوليغونية لكورال مختلط :
البطة (مع أوبوا) - ريق القناني
(مع فلوت وقانون) - الحنة - الواد
مالة - حالى ع البدوية (مع فلوت
وقانون) - مرمز زمانى . (انظر

ملاحص مصرية للكورال
والأوركسترا) .

٢ - خمس اغان شعبية
لصوتين وثلاثة أصوات لكورال
الأطفال ١٩٧٣-١٩٧٩ : سموسة كف
عروسة - التعلب - هنا مقص - حج
حبيج - يا عم يا جمال .

٣ - أربع اغان لكورال
الأطفال لصوتين وثلاثة أصوات -
قطي صغيرة - غاغو ساعة نومي
(الحن لأحمد خيرت) كان فيه
واحدة ست لحن إحسان شفيق) .

٤ - ابتهاج : إنشاد إسلامي
للنشيد (تينور) وكورس رجال
ونائى ، على كلمات للإمام زين
العابدين سنة ١٩٦٨.

● رابعا : أعمال غنائية :

١ - الفنتين من اغانى
مسرحية حمامات القرباين
لإسخيلوس (ترجمة : لويس عوض)
متزوسوبرانو (كنترولطو)
وأوركسترا (أوبيانو) - أزدفى يا عين
- يارب يامنحى .

٢ - النار والكلمات (ليد)
على قصيدة لعبد الوهاب البياتى ،
للغناء (سوبرانو أوتينور)

والأوركسترا (أو البيانو) سنة ١٩٦٦
(الترجمة الألمانية للمؤلف) .

٣ - الأمير سعيد اغنية فنية
للسوبرانو والكنترولط على قصيدة
لعبد الوهاب البياتى ، مع
الأوركسترا (أو البيانو) .

٤ - نسمة رائحة ونسمة
جاية للسوبرانو والأوركسترا أو
الهارب (أو البيانو من مسرحية
الطيب والشريير (مترجمة للألمانية
ايضا) .

٥ - انا بخت السلطان
للسوبرانو ، والأوركسترا (أو
البيانو).

٦ - ثنائى يا حلم يانور
للسوبرانو والتينور والأوركسترا أو
البيانو من الطيب والشريير.

٧ - اغنية الشريير للباريتون
والأوركسترا (أو البيانو) من الطيب
والشريير.

● خامسا : موسيقى الباليه:

١ - أوزوريس : باليه فرعونى
من ثلاثة مشاهد تصميم جونل
إيلينيسوس (ألمانيا) سنة ١٩٧٨

روجعت وأضيفت لها حركتان
فأصبح الباليه من خمسة مشاهد من
تصميم عبد المنعم وإرمينيا كامل سنة
١٩٨٤ (عناوين الحركات واردة
ضمن الأعمال الأوركستراالية).

٢ - حسن ونعيمة : باليه من
ثلاثة مشاهد على قصة شعبية
لأوركسترا حجرة وآلات إيقاع ونفخ
بعضها آلات شعبية مصرية سنة
١٩٨٠ (الحركات وردت فى الأعمال
الأوركستراالية).

٣ - إيزيس رقصة ثنائية.

● سادسا : موسيقى الحجره :

(١) للبيانو:

١ - خميس مقطوعات
صغيرة للبيانو سنة ١٩٥٥.

محاكاة - سنكوبات - شكوى -
دعابة - رقصة الدريكة.

٢ - تنويعات حرة على
لحن شعبي مصري سنة ١٩٥٦
(نشرتها دار دويلنجر النمساوية).

٣ - إلى الشهداء العرب :
مرثية - صراع.

على أساس بعض افكار
موسيقى الفيلم التسجيلى وجوه من
القدس سنة ١٩٧٤.

(ب) للوتريات :

١ - صواتاته للفيولينة
والبيانو سنة ١٩٥٩ (مهدة إلى
سمحة).

٢ - ثأملات للفيولينة
المنفردة سنة ١٩٨٣ (مهدها إلى
ابنتى بسمه).

٣ - ارتجالات على لحن
بائع متجول للتشيلو المنفرد سنة
١٩٨١

(مهدة لكامل صلاح الدين).

٤ - فانتازيا للفيولينة على
لحن شعبي مصري : (من المقامات
ذات الأرياع) نسخة بسيطة سنة
١٩٧٠، نسخة للكونسير سنة
١٩٧٣ / (انظر الأعمال لآلة منفردة
مع الأركسترا).

٥ - ثنائية للفيولينة
والتشيلو سنة ١٩٨٢ (فى اللقامات
ذات الأرياع) سريع - عريض
بوتالچيا - سريع يمرح.

٦ - راپسودية للتشيلو
والبيانو سنة ١٩٧٥.

٧ - ثلاثية للفيولينة
والتشيلو والبيانو من حركتين سنة
١٩٨٦ (مسلة اخناتون - رقصة
فينيقية).

٨ - سكرتسو للفيولينة
والبيانو للأطفال .

٩ - ثلاثية للهارب والفلوت
وآلات الإيقاع .

الحركة الاولى رقصة إيزيس
سنة ١٩٨٧ (انظر الأعمال التى لم
تنته).

١٠ - مرثية (إيليجيا)
للتشيلو والبيانو (نسخة من أغنية
انزى ياعين من مسرحية حاملات
القرابين).

(ج) لآلات النفخ :

١ - تسامعية (نونيت) لآلات
نفخ وهارب، مأخوذة عن متتابعة
الأركسترا.

٢ - الرقصة البطولية
للفلوت والهارب (أو فلوت
ووتريات).

٢ - فيلم وثائقي عن المثال
أنور عبدالمولى

٣ - فيلم وثائقي وجوه من
القدس (للبيانو).

٤ - فيلم إستعراضى
تلفزيونى : التفاحة الخالدة.

٥ - فيلم تلفزيونى صامت
(الموسيقى هى التعليق الوحيد فيه) :
أونديس.

٦ - فيلم وثائقي تلفزيونى
عن المتحف المصرى سنة
١٩٨٥.

٧ - الموسيقى لمسلسل
تلفزيونى : لا إله إلا الله من (٣٠)
حلقة عن أختاتين والتوحيد سنة
١٩٨٦.

٨ - ثلاثية للكلارينيت
والأوبوا والبيانو للأطفال.

● سابعاً : الموسيقى
التصويرية:
(١) للإذاعة والمسرح :

١ - موسيقى لتراجيديا
استيغولوس : هاملات القرابين
الترجمة العربية د. لويس عوض سنة
١٩٦٤

٢ - المسرحية الإذاعية
المسلسلة : القدس

٣ - الموسيقى التصويرية
والرقصات لعرض : موال من
مصر سنة ١٩٧٣.

(ب) للسينما والتلفزيون:

١ - فيلم وثائقي : الحياة
اليومية عند القدماء المصريين.

٣ - بحيرة اللوتس للفلوت أو
الأوبوا (أو كذلك الفيولينة) مع البيانو
سنة ١٩٧٧ (مهداة إلى سمحة).

٤ - أضواء منكسرة Prism
Lights للفلوت بدون مصاحبة (فى
المقامات ذات الأرباع، وهى نسخة
أخرى من مناجاة الكلارينيت
١٩٨٧.

٥ - مناجاة Vertraulich
Gespräch للكلارينيت بدون مصاحبة
فى المقامات ذات الأرباع (مهداة إلى
محمد حمدى) سنة ١٩٨٤.

٦ - دعاء للكلارينيت
والبيانو (على أساس أغنية يارب
من هاملات القرابين).

٧ - رومبا للكونسير
للطربمت والبيانو (على أساس
موسيقى فيلم التفاحة الخالدة).

وفى العدد القادم من «إبداع» سننشر نص مقال قمنا بترجمته عن الإنجليزية للمستشفرة الروسية د.ايزابيللا إيوليان، عن
«موسيقى الموسيقى» لمصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة ذكرى الخامسة.

عطشوة

بين الفارس والكوميديا!

الفكرى - ينبغي لنا أن نتوقف هنا عند بعض الملاحظات. لعل من أهمها أنه يشترك في إبداع هذا العرض المسرحى الكوميدي عدد من المبدعين على رأسهم الكاتب المسرحى الكبير **الفريد فرج**: ويقوم بإخراجه المخرج المسرحى الفنان **سعد أردش** ويشترك في تمثيله نخبة من الفنانين على رأسهم **يحيى الفخرانى** و**عيلة كامل** و**محمد أبو العيين** و**محمود العراقى**.

يستلم **الفريد فرج** عمله من مسرحية «**أوبرا الشحاذين**» التى سطرها الكاتب المسرحى الإنجليزى **جون جاي** فى القرن الثامن عشر،

فى جذب المتفرجين ليشغلوا بتواجدهم اليومى مقاعد صالة المسرح القومى العتيق وشرفاته. تاتى الجماهير كل يوم لرؤية العمل المسرحى وهى تضع فى حساباتها أنها تجيء ليس فقط لمشاهدة ملهاة ساخرة، ولكن لتشارك كذلك فى ممارسة اللعبة المسرحية المقدمة فوق الخشبة، وتخرج ببعض الأفكار والانتطاعات، وربما برؤى فكرية يستخرج منها المتفرج ما يستثيره ويشغل فكره ولو قليلا فيما يُطرح فوق الخشبة.

ومع كل ما طرحه هذا العمل المسرحى - وهو قليل على المستوى

لا جدال فى أن مسرحية «**غراميات أبو مطوة**» - وهو العرض للمسرحى الجديد الذى يقدم فوق خشبة المسرح القومى الآن - محاولة من المحاولات الساعية إلى البحث عن طريقة لاستقطاب المتفرج المصرى لمسرح الدولة؛ بعد أن سرقته أضواء المسارح الضامة والتجارية، وجذبَ إبهامه بوسائل عديدة من بينها الفارس والتكتيكات والاستعراض على أفضل الأحوال، والنكات الفاحشة الغليظة، والمشاهد الخليعة، والرؤية الفكرية المسطحة على أسوأ الأحوال.

ولا جدال أيضا فى أن «**عطوة** **أبو مطوة**» نجح نجاحا ملحوظا

وحاول أن يجد لها الكاتب المصري معادلاً موضوعياً في مسرحيته «عطوة أبو مطووة» فاستلهم شخصية عطوة (يحيى الفخرانى) لصا مصرياً ظريفاً حاذقاً راجعاً بنا إلى مفامرات لص شبيه هو «حافظ نجيب» الذى كان يقوم بسرقاته فى حي الأزبكية وغيرهما من أحياء القاهرة فى تلك الأيام التى شهدت فيها القاهرة سنة ١٩٣٠ تقاطع الأزمة الاقتصادية والعالية.

اعتدنا أن نكتشف فى أعمال الفريد فرج بداية من «سقوط فرعون» و«حلاق بغداد» و«سليمان الحلبي» مسرحاً بمسرحيته القصيرة «بقيق الكسلان» و«الزير سالم» وصولاً إلى «على جناح التبصرى» وتابعه «قف» و«رسائل قاضى تشبيلية» و«دائرة التبن المصرى» نأثراته الواضحة بمناخ صافية، يستقى مادتها من التراث المصرى القديم والعربى، وينعكس ذلك فى نسيج التجربة المسرحية المؤلفة، وفى تركيب الشخصيات المسرحية، والصياغة العصرية لكلاسيكيات تراثنا الألبى، وما طبع

هذه الأعمال بالتميز هو استفادتها الدقيقة من المادة التراثية بعمق معاصرة، ليطرح من خلالها ما يمس واقعنا الحياتى المعاصر بشكل غير مباشر. وربما يكون لجوء الفريد فرج إلى التراث لأن هذا الشكل أتاح له أن يعلق على مشجب التاريخ أطروحاته المعاصرة حول قضايا مصيرية كالعدالة والحرية والديمقراطية، والتى لم يستطع آنذاك أن يعلنها صراحة فى الستينيات والسبعينيات؛ لأن الرقابة كانت تنف بالمركز ضد هذا النوع من المحاولات. كما يرى بعض النقاد المحدثين - ومن المؤكد أن الفريد فرج استطاع فى أعماله أن يحقق لنا هذا التراث من أنقى منابعه وأصفاه، وأن يستكشف فى أعماله أعظم القيم الفكرية والأخلاقية/ التعليمية، يستفيد فى ذلك من أفضل الصيغ المسرحية العالمية؛ التى تمكنه من بناء الجسور بين الماضى والحاضر، واستطاع كذلك أن يحقق إنجازات متفوقة وباهرة فى مجال البحث عن لغة مسرحية لها مفرداتها التى تتميز بخصوصيتها، مما حقق للمسرح المصرى والعربى، ما لم يحققه منظروه فى مؤتمراتهم

ومحافلهم ولقاءاتهم ومهرجاناتهم الدولية عندما يتناقشون ويترثون حول ذات القضايا «الهوية - التراث - الشخصية القومية - الكلاسيكية والمعاصرة.. إلخ» دون الوصول إلى رؤى تتخذ مساراتها فى تطبيق مسرحى حى، فى ذات الوقت كان الفريد فرج على رأس المسرحيين المبدعين الذين يطبقون كل تلك المفاهيم فى بنىات مسرحية فنية خالصة تصد روائع وعلامات بارزة فى مسرحنا المعاصر.

فماذا حدث فى «عطوة أبو مطووة»؟

فى ظنى أن «المطووة» عند «عطوة» قد قُطعت كثيراً من أوصلال هذه الأطروحات السالفة التى أتهم بسماحتها مسرح الفريد فرج. لم تحاول هذه المسرحية الأخيرة أن تناقش قضية بعينها من خلال نسيج درامى متشابك الأطراف، بقدر ما حاولت أن تقترح بديلاً مسرحياً للمسوق الدرامى المتطور والفكر الذى كان يمكن أن يطرح من خلالها فوق الخشبة؛ كان هذا البديل هو اللعبة المسرحية. ومع أن هذه اللعبة أملت بدورها صيغة العرض

يستفيدان من إنجازات كوميديا الشخصيات أو الأنماط، وهي سمة تطبع العرض المسرحي ككل بطابعه. إننا نشاهد محاولات في تفسير المخرج وأداء الممثلين بدورهم للبحث عن «مويل» أو شخصية تختلف كل منها عن الأخر، كاسلوب أو طريق في البحث عن الكوميديا فنشاهد «عطوة» مثالا للصل الطريف الأثني، ومحمد أبو العينين نموذجاً للصل المتناقض الذي يرتدى بذلة بيضاء لا تناسبه (عن قصد) ممثلاً ملك الشمانين - اللص - ابن البلد؛ وعيله كامل «بلية» زوجة عطوة، وابنة غريمه تحاول أن تكون سيدة مجتمعات لكنها لا تصلح، ونشاهد تلك النمطية/ الكوميديا في عصابة «عطوة»: شلاطة (علاء ثورية) - بنكنوت (مصطفى درويش) - الكتف (موسى النحراوى). وكذلك في شخصية «الأونباشي» المرتشى الذي مثله محمود العراقي، وفي سعيد الصالح (جابر) وعماد العروسي (خطفان)، يحاول كل ممثل من هؤلاء أن يجد له شخصية منفردة تتميز بكاركتيريتهها ونمطيتها الخاصة التي تجعل كلاً منهم في اختلاف عن الآخر. نجح

أرسين لوبين الذي يسرق بهلوه، وإناقة: أو في تصريحات «شحاتة» ملك الشحاتين رجل الشارع الذي يسرق في نظام اجتماعي وسياسي فوضوي يفرض بناء مؤسسات «للشحاتة» والسرقة المقتعة داخل مجتمع يسرق فيه الكل بداية من السلطة حتى رجل الشارع. وعلى الرغم من أن الأرضية التاريخية التي ارتكز عليها العرض المسرحي هي فترة الثلاثينيات - وهي تقاوم الأزمة الاقتصادية العالمية والمصرية بدورها - إلا أن هذا كله لم يؤثر - في ظني - تأثيراً حقيقياً في تقديم جوهر القضايا الملحة التي حاولت أن تعالج ببروسها في العرض المسرحي، ولكنها سرعان ما انصهرت واختفت وراء المواقف الكوميديية والاستعراضات الغنائية الراقصة.

لذلك كله يصبح من العسير على الناقد تقييم هذا العرض المسرحي من منطلق ما يطرحه أكثر من منطلق ما يقدمه من لعبة مسرحية، والآثار المترتبة على وجود هذه اللعبة في تقديمها بأسلوب الأداء المسرحي المستثير للضحك غير الغليظ والترفيه الساخر، اللذين

المسرحي وإطاره، الذي سعى من خلاله مخرجها سعد أريش إلى قيادة مثلى هذه اللعبة باقتدار ومهارة - وهذا مكسب في ذاته لأن هذا الفنان المضطرب استطاع أن يرسم لنا حركة لشخصه المسرحية تتسم بالخفة والانضباط في الوقت الذي اعتدنا أن نشاهد له أعمالاً مسرحية من نوع آخر، تخلو من هذا الطابع الكوميدي الخفيف وتطبع بطابعها الدرامي الصرف - إلا أن هذا العرض المسرحي وقع برمته في الحفاظ على أطر اللعبة المسرحية التي تتخفف من ثقلها الدرامي، بحثاً عن شكل كوميدي يعتمد في صياغته للأحداث على الحركة لذاتها والموقف الساخر الأقرب إلى «الجروتيسك» دون محاولة متأنية للوقوف أمام الظاهرة الاقتصادية والاجتماعية المتأزمة أو حتى القضية الفكرية للتحاور معها: وهو ما كنا نتوقعه في عمل كهذا يجمع المؤلف الفردي فرج والمخرج سعد أريش. لذلك وقعت المسرحية أحياناً في الفكر المُمَشِّ: وأحياناً أخرى في الخطاب التعليمي المباشر خاصة في توجهات «عطوة» للصل الأثني الذي يشبه اللص الانجليزي الطريف

معظم هؤلاء الفنانين في خلق هذه الكاريكاتورية التي صبغت العرض بصبغته، وهذا ليس بعيب أو خطأ نقدي، ولكنه معيار آخر يجهلنا نضع هذا العمل في موضعه الصحيح، وهو محاولته أن يقترح عملا كوميديا يهدف إلى الترفيه الناقد على حد تعبير مخرج العرض سعد أرشد في البرنامج المطبوع، وقد تحقق هذا في مستواه الأول، لكننا لم ننتبه في مستواه الثاني أي في قيمته الفكرية وثقله الدرامي اللذين تميزت بهما أعمال هذا المخرج المبدع، وهذا الكاتب المسرحي الكبير، لذلك فإن النجاح هنا كان جزئيا وليس كليا فالعرض المسرحي ينظر بعين إلى استقطاب الجماهير إلى مسرح الدواة (المسرح القسومي) فيستقطبها بالفعل، ولعل الدليل الواضح هو النجاح الجماهيري اليومي، لكنه لم ينظر بالعين الأخرى إلى ذلك الثقل الفكري - على مستوى المضمون - والذي كان يمكن أن يتحقق دون فقدان للطابع الكوميدي المسيطر.

استخدم العرض المسرحي في المستوى الأول الاستعراض (عبدالمعز كامل - مجدي صابر)، تاليفاً ولحناً وموسيقى (بهاء جاهين - علي سعد) من خلال ديكور نمطي سريع الانتقال (سكينة محمد علي)، وملابس ملائمة لعصر الثلاثينيات (سامية خلفاوي)، وصاغ المخرج في تفسير عرضه المسرحي بالاستعانة ببعض وسائل العرض الأخرى التي استعارت من التوثيق روجها، وهي استخدام «الشرائح الضوئية (مصطفى المرزاق) التي عرضت من وراء الستارة الخلفية مناظر من العصر (هي الأزياء القديمة - الأزياء - قصير عابدين - صور للملك فؤاد وعطوة أبو مطوة) وغسرها من الشرائح الفوتوغرافية التي يعرضها المصباح السحري لتذكيرنا بالزمان والمكان في فترة الثلاثينيات. أظهرت اللوحة الاستعراضية «شكشكش بيه» بالغ القطن الفلاح الذي أثري فجأة في ظل الظروف الاقتصادية المتغيرة

لصغر آنذاك، فقد جاء إلى القاهرة واندا من قريته للاستمتاع في ملاهيها ومواخيرها مع الوافدين الآخرين من المستعمرين الإنجليز الذين ينتشرون في البلاد. ففى استخدام المخرج لهذه الوسائل الإيضاحية والتوثيقية التي حاولت أن تُدخل العرض في إطار شكلي يطبعه بطابع تاريخي نقدي، تقييما للمؤلف والمخرج معا للعصر آنذاك، وكأنها رسالة منكرة بما يمكن أن يحدث في مصر الآن.

«عطوة أبو مطوة» مدخل

لعمل جديد يمكن أن يتعاون فيه الفردي فرج وسعد أرشد ليقترحا فيه صيغة متممة بالسخرية الناقدة والفكاهة اللاذعة كإطار وشكل تُستندب داخله قضية أو أطروحة فكرية بعينها سعيا للتغيير والتأثير في المجتمع.. ولا أشك في أنها قنارن على تقديم ذلك.. لأنهما مبدعان من طراز فريد.

مهرجان القاهرة الدولي الرابع لسينما الأطفال

٣١ دولة من بينها ١٦ فيلما لسبع دول عربية هي : الجزائر، ليبيا، السعودية، سوريا، الإمارات، تونس، مصر. وقد شاركت الصين وحدها بتسعة عشر فيلما، وكندا بأثنى عشر فيلما، والولايات المتحدة بأحد عشر فيلما، ومن بين كل الدول العربية عرضت الإمارات وحدها عشرة أفلام تليفزيونية، وشاركت مصر بعشرين فيلما وبرنامجا تليفزيونيا

وبين أفلام هذا المهرجان كان ثمانية عشر فيلما حاصلا على جوائز عالمية، من بينها الفيلم السويسري : آنا، والبرنامج

وقد عرضت في هذا المهرجان، في المسابقة الرسمية، والبرنامج الإعلامي أفلام روائية وثائقية وتعليمية، وأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وقام بالتحكيم في هذه العروض لجنتان دوليتان من خبراء ثقافة الطفل: إحداهما للأفلام الروائية والوثائقية، والثانية لأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وتولت كل من لجنتي التحكيم في المسابقة اختيار ثلاثة أفلام، للتنافس على الجوائز التي يمنحها للجلس العربي للطفولة، ومقدارها خمسون ألف جنيه، وفي دورة هذا المهرجان الرابعة عرض ١٥١ فيلما من إنتاج

بين يومي ٢٠، ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣، أقام مهرجان القاهرة الدولي لسينما الأطفال بمدينة الإسكندرية. ونظم هذا المهرجان الاتحاد العام للفنانين العرب. والهدف من هذا المهرجان هو تشجيع الأفلام، ذات المستوى الفني الرفيع، التي تهتم بمشاكل الأطفال، وتسهم في تربيتهم، وتوجيه سلوكهم. وشارك في هذا المهرجان. عشرون هيئة ثقافية مصرية وأجنبية، عدا إحدى وثلاثين سفارة ساهمت في إنجاح هذا المهرجان وإخراجه إلى حيز الوجود

الأمريكي: الرياضيات والعلوم، والفيلم اليوناني: الاستراتي، «كتجارودات» غير فيلم الافتتاح «الجميلة والوحش» الحاصل على جوائز أوسكار ٩٢ لأفضل صورة وأفضل أغنية.

١ - وفيلم الافتتاح «الجميلة والوحش» (٨٥ ق) من إخراج جاري و ترانسديل وكيرك وايز، وهو الفيلم رقم ٣٠ في رصيده مؤسسة والت ديزني من الإنتاج الضخم. وهو معدن قصة خيالية سبق أن أعيد كتابتها ومعالجتها في أكثر من فيلم سينمائي. وما زالت تحتفظ بمذاق الفيلم الروسي البدع «الزهر القرمزية» الذي لسان بالقاهرة الذهبية في العام الماضي، ويمذاق فيلم من إخراج جان كوكو سنة ١٩٤٦

وقد صنف كأحد كلاسيكيات السينما الفرنسية.

وتدور أحداث القصة حول فتاة القرية الرقيقة التي تعشق الغناء والقرامة والتي تصد «راجاسون» فتى القرية المغرور بقوة العضلية عن مغازلتها، بينما تجل والدها الباحث والمخترع الذي يسخر منه «جاسون»

ويتمه بالجنون.

وعندما يقع والدها أسيرا لمسح مرعب لا تتهاون عن الخروج في ليلة شقوية عاصفة للبحث عنه مخترقة، الغاية الموحشة ومتحدية الذئاب والأشباح - وتقدم الفتاة نفسها فداء لوالدها العجوز. وتعرف أن الفرصة مواتية لكي يزول السحر عن الوحش إن كسب قلب فتاه، قبل عيده الواحد والعشرين.

وقد عمل في الفيلم ٦٠٠ فنان على مدار ثلاث سنوات ونصف، أنجزوا فيها حوالي مليون لوحة.

وقد وهب فن التحريك، الحدودية أفاقا رحبية من الخيال والإبداع، بدءا من تجسيد شخصيات مبتكرة تحرك الأحداث مثل: الضمعدان، والساعة، وبراد الشاي، ويكي في الاستعراض الغنائي لألوان المائدة احتفاء بالغة الرقيقة.

وكما نجح فن التمرير في إضفاء البهجة والجمال على بعض اللقطات، تمكن أيضا باقتدار من تجسيد مشاعر الخوف والرعب، في مشاهد الغاية ليلة العاصفة، ومهاجمة الذئاب الجائعة للفتاة، في رحلة العودة لرعاية والدها المريض.

وقد تكاملت عناصر الفيلم: الألوان، الموسيقى والحركة في إيقاع متدفق يلهم المشاعر ويجذب النفوس ويخطف الأبصار.

ويقع إثارة وإثراء الخيال على قمة اهتمامات السينمائيين في أعمالهم الموجهة للأطفال، وذلك بتشكيل كائنات مبتكرة، تتحرك على الواقع وتدخل عالم الطفل وتتفاعل معه. ففي فيلم «زيري حبل السحاب» يهبط حبل صغير ناصع من السحاب إلى ضيعة في الريف الألماني، ويشعر بالفرية ويعاني من الوحدة، فينزوي في حجرة خلفية، حيث يجده بطل الفيلم الصغير، ويسرعان ما يتم التواصل بينهما.

وإذا كان منطقيا أن يتسع خيال الطفل لمخلوقات غير واقعية، فإن الجديد والمثير للدهشة أن يمتلك الكبار في الفيلم، أيضا من الصفاء والشفافية ما يبعصرهم بمثل هذه المخلوقات الخيالية.

وفي الفيلم يجتمع أهل القرية الكبار والصغار على هدف واحد، هو إعادة الحمل التائه إلى أمه.

وفى مشهد النهاية تتعاطف قوات الطافىء مع الأهللى وتقدم لهم السلم الأتوماتيكي لحمل الصغير إلى أهله فى أعلى السحاب..

وفى الفيلم الروائى السويسرى «أنا أنا» (٧٥ق) تتصاعد درجة الإثارة عندما تخفى «أنا» داخل جهاز الكمبيوتر، فيطبع منها نسخة طبق الأصل من حيث الشكل، وإن تمايزت من حيث الطباع، مما يحدث عنه الكثير من المفارقات المرحة لأنهما يظهران بالتناوب فى البيت وفى المدرسة.

وفى الفيلم التشيكي «ساحرات من الضواحي» (١٤ق) تعمثر طفلتان على كتاب قديم فى فن الطهى فيثور حماسهما لعمل بعض وصفاته التى تأتى بنتائج أغرب من الخيال.. فتتحول قطبهما الصغيرة إلى نمر، وتتحول السمكة للصغيرة التى اصطادها الأب إلى سمكة ضخمة يضيق بها البانيو، وتصل الإثارة إلى نروتها عندما يتذوق خطيب أختها الشراب السحري، فيتحول إلى دب - ويصبح من المحتم البحث عن بقية صفحات الكتاب المفقودة للتوصل إلى الوصفة

المضادة، قبل أن يكتشف الأهل سر تلك الحيوانات المفترسة المقيمة فى البيت.

وفى فيلم «الحديقة الخلفية» تكتشف ماري مفتاحا لحديقة مهمة خلف القصر وقد نمت حولها الأعشاب البرية، حتى حجبتها عن الأنظار وتكافأ البطلة على هذا الكشف بأن يزول المرض عن صديقها وابن عمها لحظة دخوله إلى الحديقة.

فى فيلم «الأسد والساحرة ودولاب الملابس» يخترق الأطفال دولاب الملابس إلى غابة الشتاء الدائم، وهناك يفضون مغامرات مثيرة مع ملكة الثلوج البيضاء، وينقذهم منها أسد الغابة المنون.

وفى قراءة للأفلام المشاركة فى المهرجان من جميع دول العالم، نرى أنها بلا استثناء قد حافظت على ميثاق الأخلاق الإنسانى وأحيت الرومانسية، وتجنبت كل ما يثير مخاوف الأطفال، ويهدد أمنهم، كما اهتمت فى المقام الأول بغرس زهرة الرحمة بين أفراد الأسرة .

وفى الفيلم السويدى «الأب والأبيرة والساحرة والطائر الأسود» (٤٥ق) يروى الأب لابنته الصغيرة - عبر التليفون - حدوده خيالية بلغة رفيعة تتخللها بعض المقاطع المنظومة: يفننها الأب بصوت عميق، معبر يفيض بالمشاعر. وعلى جناح الخيال تطير الطفلة فى رحلة للبحث عن الطائر الأسود، وفى الأجواء الطبيعية تلتقى بعرائسها الخشبية، وجيرانها الطبيين، وقد تجسّدوا فى شخصيات تلعب دوراً فى القصة.

وتفرض الدعوة العالمية للحفاظ على نقاء البيئة ضد التلوث، نفسها بشكل ملحوظ على أفلام الأطفال فى مختلف بلاد العالم.

وفى فيلم التحريك الصينى «الغابة والطيور وأنا» إشارة إلى قانون التوازن فى الطبيعة دون كلمة واحدة تخفى العصفافير من الغابة نتيجة لهملات الصيد الجائر، فتتضاعف جيوش الديدان التى تعصف بالخضرة، وعندما ترجع العصفافير يعود للطبيعة توازنها.

وفى الفيلم الإنجليزى «دافى بطل العالم» ٩٤ق من إخراج جيفين ميلر تعاملت «دافى» مع الدجاج البرى الجميل الذى يلهو بصيده السيد مالك الناحية مع أصدقائه. يدير «دافى» حيلة يجمع بها الدجاج فى مكان آمن لحمايته من الإبادة، وبذلك استحق لقب بطل العالم.

كذلك تبدو الدعوة للحفاظ على المحيطات الطبيعية واضحة.

فى الفيلم التسجيلى السويدى «جزيرة ليثا» (٤٠ق) والجزيرة واحدة من ٢٥ ألف جزيرة فى أرخبيل ستوكهولم وهى محمية طبيعية تغطيها أسرة ليثا وحدها وتتولى رعايتها

وإذا كان التعليق هو أحد المشاكل التى تواجه مخرج الأفلام التسجيلية خاصة الموجهة للأطفال، إذ غالباً ما يهوى بها قاع الرتابة والملل ويفرغها من المشاعر، ويخرجها عن دائرة الجاذبية للمتفرج الصغير فإن مخرج الفيلم هنا قد وفق فى إضفاء جو من الألفة والخصوصية، عندما اختار الطفلة ليثا كمعلقة تمكث طوال الفيلم عن

حياتها على الجزيرة من الصباح المساء وينهى المخرج فيلمه بعبارة للاب يؤكد أن ما تكتسبه ليثا من احتكاكها بالطبيعة أعمق تأثيراً مما تحشى به عقول الأطفال فى المدرسة

وفى لقاء صحفى مع هانز فرنز ماكشتر قال: «أوسكار الكسلان» (١٥ق) هو أول فيلم تحريك لى، بعد ٢٥ فيلماً تسجيلياً. أعمل أستاذًا للكيمياء فى الجامعات، وأدرك جيداً التأثير الفاتك للمواد الصناعية على صحة الإنسان بل وعلى حياته. لقد جف حلقى وأنا أحاول إقناع ملوك الصناعة بالتخلي عن بعض أرباحهم الباهظة، فى سبيل لقاء الطبيعة وسلامة الإنسانية، وقد تحولت إلى صناعة الفيلم لأوجه رسالتى إلى الآلاف من الأطفال والشباب فى المدارس والجامعات ..

«أوسكار» فيلم تعليمى ملئ، بالبيانات العلمية، وهو معد عن كتاب يدرس فى المدارس.

ويحكى قصة سقوط أوسكار الشقى وصديقه القط فى مقبرة للغافيات، وعندما يفقدان الأمل فى

الخلاص يتبعان فراشة تخرج من طاقة صغيرة، إلى عالم النقاء والخصرة، حيث تعيش كافة الكائنات قوية وجميلة.

وتبقى السينما التسجيلية ما حيينا غواصة فى بحر الثقافة كاشفة عن لألثها، تصوغها عقداً على صدور جمهورها وفى عروض خاصة أيضاً من أجل أهداف اجتماعية وقومية. وجمهور الأطفال جمهور خاص من حيث الأمل المعقودة عليه ولذا فهو أحق من غيره أن توليه السينما التسجيلية اهتمامها.

وفى الفيلم الأسترالى «كتجارودات وجوه فى الزحام» الذى يعرض ٥٨ق) منتقاة من مجتمع الكتجارودات، مركزاً على رعاية الأم لصغارها، كما يسجل لقطات لمينة للصغار فى لهمهم ويقدمهم ككائنات راقية، تملك مشاعر، ولها عادات وحياة اجتماعية، تستحق التأمل والاحترام.

صندوق للحلى مزخرف بزخارف عربية ، تلهو الطفلة بمحتويات الصندوق من المشغولات للفضية التى تصنع عن فن رفيع وصناعة راقية ، تحلم الطفلة بجنية تحملها إلى أرض الأحلام حتى ترجع أمها إلى البيت .

ويتميز الفيلم المصرى «الأصدقاء الأربعة» أيضا ببساطة العرض ، ووضوح الهدف ، ومصرية الشخصيات خاصة الحيوانات التى تتعاون لإعادة المسروقات إلى صاحبها. وفى الفيلم الجزائرى «سفرية سليم» نلتقى بتقنية متقدمة عن سابقه ، وقصة مركبة لطفل يلتقى بفنان يرسم لوحة ، فيعبر من خلالها إلى عالم الفن الرفيع ، فن التصوير ، وفن الباليه أيضاً

تعيش السينما السينما تعيش
فن جميل فى حالوته مفيش
اتولدت مع ستو وجدو

تعيش السينما
بهذه الأغنية التى كتبها بهاء
جاهين اختتم الأطفال أعمال

كوتشيترو لفرديريك شوبان بذات الاسم ، وفى ١١٣ ثانية فقط تصور الفنانة بالرسوم الزيف البولندى فى القرن التاسع عشر .

وقد استطاع مهرجان القاهرة لسينما الأطفال أن يثير الاهتمام فى البلاد العربية ، بضرورة إنتاج أفلام للأطفال . وفى دورة المهرجان الرابعة هذا العام شاركت طلائع الإنتاج السينمائى العربى من : **تونس ، والجزائر ، وسوريا ومصر** الذى كان لها فضل الريادة فى هذا المجال.

وقد شاركت **سوريا** بفيلم **عروس البحيرة** من إخراج ليلى بئر . والفيلم يعرض لموقف بسيط فى الحياة طفلة جميلة تمنى من الوحدة فى غياب أمها خارج المنزل ، وتتوالى مشاهد الفيلم فى سلسلة ورقة ، يفرضها وجود الطفلة ذات الوجه للالتكى . وفى الحجرة الوحيدة بالمنزل ، حجرة والبتها ، لا تخطئه العين لمسات فنية للمرأة العربية فى سعادة ذات نقوش عربية على الحائط ، وغطاء مطرّز للفرش ، غير

وقد أثرى المهرجان بمشاركة كندا باثنى عشر فيلماً تعليمياً ، من بينها أفلام تدفوس فى الحياة الاجتماعية للاسماك ، وأخرى تحلق مع النحل فى رحلته المقدسة بين الأزهار ، لنقل حبوب اللقاح ، حتى تثمر الفواكه ، وتتضج المحاصيل ، وعرضت كندا أيضاً فيلماً عن الكون والكواكب ، وفيلماً ثميناً عن قصة تطور الحياة الإنسانية عبر الزمان ، بداية بالمحيطات المتسلقة قبل ٥٠ مليون سنة ، إلى العصر الحاضر .

ولا تخطئ عين المتدقيق قصيداً سينمائياً يكتسب بلاغته من اختزال المكان والزمان ، مما يرفعه إلى مرتبة الشعر والموسيقى . فى فيلم «**الفصول الأربعة**» يفتنزل لنا المخرج البولندى مارتون كويمان رحلة الطبيعة خلال عام كامل فى ٨٠ ثانية . على لوحة ثابتة تشبه الباربان تزهى فيها الزهور ، وتحلق الفراشات والطيور ثم يعمد الدنيا دفء الشمس ، ويمدحها تتساقط أوراق الأشجار ، ثم تقصف الرياح بالنوافذ وتستكين الطيور داخل أعشاشها ، وهكذا تدور الدنيا .

وتؤسس المخرجة البولندية (أنا دوديك) فيلمها «**مازوكا**» على

المهرجان ووزعت جوائز القاهرة على ١٤ فيلما .

فى مسابقة الأفلام الروائية فاز بالقاهرة الذهبية الفيلم الألمانى «زيرى حمل السحاب» إخراج رولف لوزاتسكى ، وبالفضية للفيلم الكندى «خطر القمر المكتمل» إخراج جريتى كلاى وجورجين يرواز .

وفاز بالذهبية للأفلام الوثائقية الفيلم الاشتراكى كتجارودات ، و«جوه فى النحام» إخراج جان الندهوفن ، وبالفضية الفيلم الأمريكى « الرياضيات والعلوم» تبدأ الآن من إخراج الفريد هتلمان وبالبرونزية الفيلم السويدى «جزيرة ليئا» لكريستين كوند ولينار دريلتند .

وقد فاز بالذهبية للبرامج التلفزيونية البرنامج الكندى «فثران الكتب» لجيرمى بولوك وبالفضية الفيلم البرتغالى «بببو» لجورجى بيخودى كوستا .

وقد فازت مصر بالقاهرة البرونزية عن فيلم «الأصدقاء الأربعة» لحسن عبد الغنى .

وفى مسابقة أفلام التحريك حصل الفيلم الصينى الغاية والطيور «وانا» على الذهبية ، بينما حصل الفيلم الهولندى «الفصول الأربعة» لمارتن كويمن على الفضية ، وفاز بالبرونزية الفيلم النمساوى «أوسكار الكسلان» لهانز ماكفيتش .

وقد فاز بجوائز المجلس العربى للطفولة والتنمية الفيلم السورى «عروس البحيرة» إخراج ليالى بدر والفيلم المصرى «الأصدقاء الأربعة» لحسن عبد الغنى ، والفيلم الجزائرى «سفرية سليم» للمخرج أحمد بن كاملة .

وقد قدمت هيئة تحكيم الأطفال جائزتين نوعيتين عن العروض والنوآت .

وقد عرضت أفلام المهرجان فى خمسة عشر مركزا وناديا للأطفال ، منها : قصر السينما ، وحديقة الحوض المرصود بالسيدة زينب ، وحديقة دار العلوم بالمخيرة مركز شباب الجزيرة ، والأميرية ، وعابدين ، والمؤسسة العمالية بشبرا

الخيمة ، ونادى الأطفال فى الهرم والعجوزة وحلوان ، ومكتبات جمعية الرعاية المتكاملة ، بالإضافة للعروض التجارية فى ثلاثة من دور العرض السينمائى .

وفى إطار المهرجان أقيمت أربع ندوات نظمها المجلس العربى للطفولة والتنمية ، والمجلس القومى للطفولة والأمومة ، والهيئة العامة لقصور الثقافة ، والمركز القومى للثقافة الطفل، وذلك لمناقشة قضايا الطفولة، ومعوقات الإنتاج الفنى للأطفال. وكان من أهمها ندوة نظمها شركة خاصة لإنتاج أفلام الرسوم، موضوعها، أثر البحث المباشر عبر الأطباق والأقمار الصناعية على جمهور الأطفال فى العالم العربى.

وتنتهى الدورة الرابعة للمهرجان وتتجدد الدعوة لوزارة الثقافة لتأسيس وحدة إنتاج، ذات ميزانية مستقلة تنفذ خطة متكاملة لأفلام الأطفال وتستثمر فيه الوزارة بشراء نسخ من الأقمار الرائعة التى عرضت فى الدورات الأربع للمهرجان لتكون مكتبة سينمائية للطفل، والمهتمين بثقافة الطفل .

مبدعات . . بالعافية

جواز مرور انثوى فقط . تهتز له اعطاف بعض الرجال من ذوى الهيئية فى الحياة الإبداعية ، فيفيضون على حاملات جوازات المرور هذه بسيل من الثناء والتقريظ ، هائذا مضطرب عند هذه النقطة إلى التاكيد على أن عالم إبداع الرجال حافل كذلك بالأدعياء والجهال لكن «جوازات المرور تختل، وأرجو أن تقتنع الاخوات المبدعات الحقيقيات بأننى قد أحسنت استهلال ما سأقول بالنفاذ عن نفسى ، وتبرئة ساحتى من الغرض اللئيم. وإن كنت على ثقة من أننى إن اسلم «برضه» من مصمصات الشفاء ، والنمى على بانئى كاره

أن واحدة منهم قد عقدتني فى حياتي فأصبحت هكذا كارهها للمرأة، حاقدا على إنجازاتها فى ميادين الإبداع المختلفة، وحتى أزيد مفتتح دفاعي وضوحا فلئننى أقدر أولا أن هناك الكثيرات من المبدعات بالفعل، عن جهد حقيقى ومعرفة ودأب، وأن هناك من المبدعات من برزت الكثيرين من الرجال ، ولا نعدم النمساذج والعينات، واه لو تدرى المبدعات الحقيقيات أن هدفى تنقية مجال الإبداع النسائى من الشوائب النسائية لداعيات الإبداع المختلقات المصطنعات ، وقد فشلت ظاهرتهم بيننا ولا مؤهل ولاموهبة لهن إلا

لست من المشبوهين ولا المتهمين بكراهية المرأة ، ولم أسع إلى ذلك ولا سعى آخرون - نسوة أو رجالا - إلى إلصاق هذه التهمة بى ولا مجرد «الشوشرة» على بهذه الشبهة . ومع أن هذه بديهة - لأننى إنسان طبيعى فيما أظن - فلئننى مضطرب أن أبدا الكلام بمثل هذا الدفعاغ النافى للجهالة ! ، إذ أعرف مقدما - قبل الكلام «الجائى» - أن جمهرة من النساء أقصدهن قصدا بالكلام سوف يتسارعن فيما بينهن لاتهامى بتهمة العداة للنسائية ! ، ناهيك عن ترويجهن لفكرة أننى رجل معقد وظالم شائى شأن كل الرجال ، ولابد

وحاقد ومعقد ... إلخ !

عينة المرأة التي أقصدها عينة فريدة ، نصادفها يوميا في الصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون والدنات ، وكافة المرافق الثقافية والبؤر ومراكز تجمع المتصلين بعالم الأدب والكتابة في شعر أو نثر . هذه الشابة - أو غير الشابة - قد افادت فجأة على اكتشاف أن حاجة الأدب لها ماسة ! ، وأولاد البلد يقولون في عاميتهم « الفضاء وحش » ، والفضاء عندهم معناه خلق الإنسان من شغل أو هم ، وهذا الإنسان « الفاضى » يتوقع منه أى شيء . قد يقرر فجأة أن يكون مطربا أو شاعرا أو قاصدا روائيا أو كاتبيا فى الصحف ! ، وكل هذه فى بلادنا تبدو أشغال من لا شغلة له لئلا ، فلن يسمح لأحد أن يكون طيبيا أو مهندسا أو محاميا إلا إذا تاهل تأميلا علميا لذلك ، أما إذا أراد البعض انحصال أى من هذه المهن لنفسه فالسجن فى انتظاره . أرايتم كيف أن الطرب والقص والكتابة والشعر « سداح سداح » أمام كل من هب وبه ؟! ، والمرأة التى قررت فجأة أن تكون كاتبة أدبية أو شاعرة قد لا تفكر كثيرا فى إتقان اللغة التى

تكتب بها حتى ! ، فهل هذه ترى أصلا أى ضرورة فى تحسين معرفة أو جهد فى قراءة أو التعرف الواجب على أصول سيك وصنعة ما أضمرته لنا من إبداع ؟! إننا نراها تعرف « سكتها جيدا » فتعد العدة المناسبة ، ويالها من عدة!

مفردات هذه العدة - فيما يرد علينا - بعض الملابس الانيقية وع **الموضة** ، والوجه يجب أن يبدو وكأن « نقاشا » قد فرغ من العمل فيه لتوه ، وسيارة ووقت للصمرحة نهرا وليلا هنا وهناك ، علية السجائر تجاورها محانية لها ولأعة صفراء - ليست ذهبية - فى حقيبة اليد ، التى تستقر فيها مع مختلف المساحيق أوراق إبداع الأخت ، ثم طاقة لا تنفد على الإلحاح والمطاردة . تشم رائحة صاحب العينة والتأثير أينما كان ، لا تتركه إلا وقد ظفرت بثناء وتقريظ - مكتوب يا حبذا - لما كتبت ، وحرارة الكلمات لا يخطئها إحساس ناقد مرضوعى برى لا يتمتع بقلب خفيف خفة قلب صاحب ملحة الهتاف بصحابة المبدمة - المشروع - وإبداعها الواعد ، وميزة هذا الهتاف المكتوب أنه مضمر لى

« صاحبتنا » تتيه به على منافساتها من نفس العينة ، ثم هى ستطلع بالتاكيد فى صدر ديوان الشعرى أو مجموعتها القصصية عندما توفق إلى مسئول عن سلسلة أدبية حكومية ، وما أن يظهر المطبوع حتى تلمن الأخت إلى أنها قد قيدت فى سجلات الإبداع إلى الأبداء ، وغالبا ما تكون هذه تعيش حياة غير مستقرة فى جانب من الجوانب ، أو هى « فاضية » وكفى ، مترفة ثرية تستكمل أسباب الوجاهة الاجتماعية بالآدب ، وإن كان الثمن إنفاق بعض المال « فبفلوسها وهي حرة » ، أعرف واحدة من هذه العينة زوجها ناشر وصحفى ورجل مصالح فى الداخل وما وراء البحار ، ويرتبط الكثير من كبار الكتاب والصحفيين مع الزوج بمصالح شتى ، وعندما أرادت الزوجة أن تكون كاتبة لم يبخل الزوج عليها بكتب تحمل اسمها فقط ، بل استطاعت مصالحه المتشابكة للمتدة مع الآخرين أن تجعل من الزوجة صاحبة مقال أسبوعى فى جريدة واسعة الانتشار ، ولاغور .. فكل شئ لدى الزوجة إلا الموهبة يا حرام .

بعض انثيات هذه العينة لا يرين في أن الحركة بركة، وهذه الكسولة قد تكون أرملة وأرثاء عند زوج أو زوجة تثرى يرى إلهامها وحتى «تحل عنه» حالا لا يكلفه إلا بعض المال، ولما كان البيت واسعا فلا بد للآخت من صالون ثقافي، تدسّ عن نشاطه الأخبار هنا وهناك، وهناك من كبار المثقفين والصحفيين وصغار محرري ومحررات المجلات والجرائد من يُسترجعون للذهاب إلى مثل هذا الصالون. حب استطلاع وسمر وطعام وشرب، وقد تجد الأخت بين هذه الجمهرة من يكتب لها أما هي فتتصم فقط، ولن تعدم فريستها فيمن ينشر لها كل حين، وقد ييسر لها البعض الاشتراك في بعض الندوات والمؤتمرات إذا شأت. وهكذا تصحب علينا مقيدة في سجلات الإبداع!

ومع أن وراء القمارسات المختلفة في باب الإبداع الأدبي غالبا بعض الرجال، إلا أننا نجد أن الواحدة من هذه العينة هي أكثر الحاضرات صراخا، وعنفًا، كلما انعقد حفل للهجوم على جنس الرجل تحلو لبعض زعيمات الحركة النسوانية عقدة بين الجن والحين،

فهذه صاحبة أطول «وصلة ربح» للرجال، وحشد كافة المعايير التي تجعل من هذا الرجل وحشا أولى به الأقفاس الفولانية، وشعار هذه الدمية أن «الثورة مستمرة» على الرجال، ولا يجوز أن تتوقف!!، فهي مزيدة حتى على الزعيمات، حتى إذا انفض الحفل وجدت سيارة رجل تنتظرها فتأوى إليها في موبة وشقف بالفين فلا يعرف المتابع الراسد لأختنا إن كان هذا هو الحليل أو الخليل، خاصة وأنها أكدت في وصلتها السبائية للرجال إن المرأة تعيسة في الزواج، سعيدة في الحين!

والويل لنا إذا عرفت الواحدة من هذه العينة الطريق إلى الإذاعة والتلفزيون، واستطاعت أن تنفذ - غالبا عن طريق أحدهم - إلى برامج للثرثرة، سنفاجا بها وقد أحاطت بنا من كل الجهات، فتفى في كل شئون الثقافة والأدب، كأنها مرابطة في الجنى «إياه» التي تستأثر ببرامجهم وشئونهم الداخلية عصبية من السيدات، فإذا انضمت «صاحبتنا» وتسلت إلى «بخانتي» هذه العصبية، فقد ضمنت أن تكون كالمقررات

الدراسية والمناهج التي لا يجوز التخفف من بعضها حتى لاتفسد العملية التعليمية، إذا لم يكن لها حديث في الإذاعة وجدها في التلفزيون، وإذا عمدت الوسيلة إلى الأفراد بالكلام شاركت صحبة في برنامج، تتبادل الكلام مع آخرين لا تعرف عنهم شيئا ولاغربة في كل ذلك، فقد أراد لها التنظيم النسائي الإذاعي والتلفزيوني أن تكون كذلك!

حتى إذا أصبحت سيدة هذه العينة في «البرواز» الذي أرادت، اهتمت جدا بأن يشار إلى أنها قدمت العزاء في وفاة أييب كبير أو عالم جليل، وراحت تدرب نفسها على استعمال الفاظ فخمة غليظة في الحديث، تؤدى الكلام أداء ملحما أو «بليغا» - مهما كانت بساطة - بل وثقافة - موضوع الحديث! - تستغل الجميع واثقة في جهلهم أو في ضعف ذاكرتهم، فتبدى آراء لا تنسبها إلى أصحابها الأصليين! - وقد تشد المبدعات الحقيقيات شعورهن وتظلمن ضدودهن من الفيط، وقد استطاعت «صاحبتنا» أن تكون عضوا في لجنة تحكيم ثقافية أو أدبية دائمة أو عارضة!

لكن هذه لن تقوت لهن موقفهن منها
فلن يسلمن من كيدها النسائي إلى
آخر العمر ! فقد اصطنعت لتبقى
وانتهى الأمر ! .

والآن .. ما وجه الخطورة التي
تترتب على استفحال هذه العينة
وانتشارها في أوساط الإبداع ؟ ! ،
أول الأشياء أن مثل هذه المصطنعة
قد أصبحت محسوبة على الجميع
«أونطة × أونطة»، وثانيها أنها

تسطو على مكان ليس لها ، ومساحة
أجدر بها واحدة لديها إبداع أصيل!
وثالثها أنها تنال ثناء وهمي
وازهارا أجوف يفرى أخريات من
نفس الشاكلة بأن الإبداع ليس عتاء
ولا مكابدة ، بل هو «أسهل من
شكة الدبوس» !، ورابعها أنها في
الخصومة أشرس لأنها غير موهوبة
فهى لا تتورع عن أى شئ في سبيل
«البرواز» حتى لو اقترست مبدعات

موهوبات ، خامسها أنها - وقد
انتشرت في الآونة الأخيرة - لم تجد
حتى الآن من يصدها من الرجال ،
وأما نساء الإبداع الحقيقي فلا
يجدن غضاضة في اعتبار المزيد
منها عزوة وظهرا في معركة انتزاع
مكانة في عالم الإبداع ، مما يجعلنا
- والأمر كذلك وقد تطوعنا بالتنبيه -
لانسـتطيع إلا أن نردد .. يارب
«حوش» إنك سمع مجيب !!



مجلة «عين» للفنون البصرية

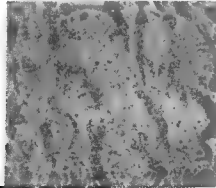
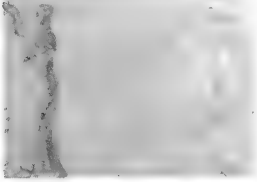
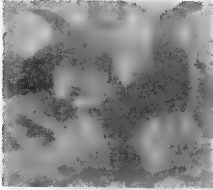
وجود هذه المجلة قد أخذوا المبادرة، وتعاونوا بما يملكون من علم وخبرة وفن لإصدار مجلة «عين» للفنون البصرية. فقاموا بتنظيم معرض فني لأعمالهم خصصوا دخل مبيعاته لتمويل إصدار المجلة. وقد افتتح معرض «عين» بقاعة «مشربية» من ١٢ / ١٠ - ١١ / ٤ واشترك فيه أريعون فنانياً وفنانة بأكثر من عمل في مختلف فروع الفن التشكيلي من: تصوير، ونحت، وصفر، وصزف، وزجاج، وتصوير فوتوغرافي.

والمراتب للساحة الثقافية المصرية يلحظ احتياجاً ماساً لوجود مجلة متخصصة للفنون التشكيلية، ترصد تطور الحركة الفنية في مصر، وتتناول أعمال الفنانين بالنقد والتحليل الدقيق والعميق لتلبي حاجة محبي ودارسي الفنون الجميلة في وجود نصوص قيمة تعالج المواضيع التي يهتمون بمتابعتها عن قرب.

ورغم أنه ينبغي أن تتبع مثل هذه المجلة من المؤسسات الثقافية والصحفية في الدولة. إلا أن الفنانين التشكيليين لاستشعارهم أهمية

تقوم الكلمة المكتوبة والصورة المرئية بدور هام في تشكيل الفكر والوجدان. لذا تهتم المؤسسات الثقافية في الدول المتحضرة بتوفير المعلومات الكافية عن شتى فنونها، وأدائها، وتتسابق في إصدار الكتب والمجلات والصحف المتخصصة، التي تساهم بشكل فعال في نشر ثقافتها.

والفن التشكيلي هو أحد هذه الفنون الهامة التي تخاطب الفكر والروح، وتسهم في تفتح الوعي، وتكوين الذوق السليم، والارتقاء بحاسة الذوق الفني.



محمد عبده - طباعة - تلوين - ١٩٩٢ × ٢٠ سم

ضم المعرض أعمال أجيال
مختلفة من الفنانين مثل منير
كنعان، وحسن سليمان،
وجاذبية سرى، وحسين
الجبالي، ومحمد صبري، وعبد
الهادي الوشاحي، وصبري
منصور، وفرغلي عبد الحفيظ،
ونازلي مذكور، وعادل السيوي،
ومحمد عبلة، ووجيه وهبة،
وصلاح عناني، وفاطمة
الطناني، وجمال عبد الناصر.
وساهم.

وقام بتنسيق هذا العمل
الجماعي الفنانان عادل السيوي
ومحمد عبلة، اللذان اخذا على
عاتقهما تبني مشروع إصدار
المجلة، فأعدا تصورا للمجلة وقاما
بعرضه على مجموعة من الفنانين
التشكيليين الذين تلمسوا للفكرة
مما شجع الفنانين على مواصلة
دراسة المشروع والإعداد له.

وسوف ينتهيان من جمع مادة
العدد الأول من المجلة في الشهر
الحالي. وسوف تصدر المجلة
فصلياً، باللغتين العربية



عصام معروب - اكرليك على قماش -
٢٥ x ٢٥ سم ١٩٩١



عادل السيوى - الحواج - تصميلىه -
١٤ x ٢٠ سم

بتصوير الأعمال الفنية، وفصل الألوان، والطباعة. إذ إن للصورة الملونة أهمية خاصة في إخراج مجلة متخصصة للفنون التشكيلية، تتطلب بقة ومهارة فائقتين حتى تظهر في صورتها الأخيرة في الأعداد التي تصدر في المجلة، بطباعة جيدة. وصور مفصلة لونياً بدقة وحساسية، كي تصل الأعمال الفنية للقارئ بأمانة وبقة ووضوح.

وما زال الباب مفتوحاً أمام المؤسسات الصحفية، وأجهزة وزارة الثقافة، وكل من يريد أن يسهم بجهده أو ماله في إصدار هذه المجلة التي ستكون نافذة على تطور الحركة التشكيلية في مصر والتي ستسهم في نشر الفن التشكيلي، وتيسر معرفته عن قرب ووعى للمهتمين، وتقوم بدورها في خلق جمهور متذوق يفهم وعلم؛ فتساعد بذلك على الارتقاء بالذوق، وتشكيل وجدان الإنسان المصري الراقى المتفتح للفنون والآداب.

والإنجليزية، وسيشارك في تحرير كل عدد منها مجموعة من المتخصصين في الموضوعات التي يتناولها العدد. فيكتب في العدد الأول الأستاذة : حسن سليماني، إدوار خراطه صبرى منصور، الشاعر ماجد يوسف، مصمم المناظر صلاح مرعى، والناقد صبرى حافظ ويخرج المجلة فنياً. الفنان الكبير محيى اللباد، أحد مستشاري وموجهي المجلة الرئيسيين.

وسوف تقيم قاعة مشربية ندوة في آخر المعرض، يدعى إليها صفة من النقاد والمثقفين والمتخصصين في الفن التشكيلي، والأدب، والصحافة، والطباعة، والتصوير منهم الأستاذة غالى شكرى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وكامل زهيرى، وحسين بيكار وذلك لمناقشة توجه المجلة، أهدافها أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به، ولا سيما الجوانب التقنية والمتعلقة

سقوط دكتاتورية الهاوى العظيم

صفوف تضم عشرات الآلاف من الزوار الفرنسيين والأجانب الذين قطعوا مسافات طويلة لمشاهدة هذه اللوحات ذات القيمة الفنية التي لا تضارع، ولكن أهمية المعرض يرجع كذلك لشخصية صاحب هذه المجموعة الفنية الفذة ومنشئ المؤسسة التي تضم هذه اللوحات فى مدينة ميريون الصغيرة فى ولاية بانسلفانيا الأمريكية، وهو الدكتور بارنز. ألبرت كومينز بارنز (١٨٧٢ - ١٩٥١) الذى تحمل المؤسسة اسمه وصاحب هذه المجموعة الفنية التى يصفها البعض نون مبالغة بأنها واحدة من أجمل المجموعات الفنية فى العالم

ونهاية الصيف وبداية الخريف هى كذلك الفترة التى تشهد، وسط طقس إعلامية وثقافية ثابتة، افتتاح أهم المعارض الفنية كل عام والتى يصل عددها إلى عشرة معارض أو أكثر يبرز بينها معرض أو معرضان لأهميتهما أو للقيمة الفنية للوحات المعروضة، ولم يكن هذا العام استثناء للقاعدة حيث إنه فى غضون شهر تم افتتاح أكثر من ثمانية معارض أهمها بلا جدال معرض «من سيزان إلى ماتييس روائع مؤسسة بارنز» فى متحف أورساي ويستمر من ٨ سبتمبر إلى ٢ يناير.

ومنذ افتتاح هذا المعرض تصطف أمامه لساعات طويلة

مع عودة الخريف، تدخل بارييس عاصمة الأنوار والثقافة فترة من أكثر فترات العام نشاطا. فهناك بداية العام الدراسى والجامعى ثم عودة الإضرابات التى تصد كل عام موازين القوى فى اللعبة الثلاثية بين النقابات والأحزاب والحكومة، وبداية المواسم المسرحية والأوبرالية وعرض أهم الأفلام السينمائية.. ويستمر كل هذا حتى يصل إلى الذروة، وسط حسمى الاستهلاك والشراء التى تصاحب عادة موسم الأعياد فى نهاية شهر ديسمبر.. وهذه الفترة التى تبدأ من سبتمبر حتى ديسمبر يطلق عليها الفرنسيون اسم «العودة» la rentrée.

شخصية أسطورية تشبه إلى حد كبير شخصية «المواطن كين» في الفيلم الشهير الذي أخرجه ولعب بطولته **أورسن ويلز** إلى درجة أن هناك فيلماً يباع في المعرض ويحمل اسم «المواطن بارنز» إشارة للفيلى. فالدكتور بارنز من الأمثلة النموذجية للحلم الأمريكى بكل ما يشيره لدى الأوروبيين من إعجاب مزوَّج بالنفور والغيرة.

وحياة الدكتور بارنز هي قصة نجاح Succes Story على الطريقة الأمريكية، فقد نشأ في وسط فقير حيث كان والده «صبى جزاء» في فلاديفيا، ولكنه بفضل قوته البدنية ونكاته استطاع أن يصعد الدرج الاجتماعي وأصبح طبيباً وهو في الصادية والعشرين من عمره. ثم توجه إلى ألمانيا لدراسة الكيمياء. وتمكن بمعاونة شريك المائى من صناعة دواء مسكن للعين استطاع بفضل أن يكون ثروة طائلة ويعد زواجه قسراً أن يتفرغ وهو في الأربعين من عمره لدراسة الفلسفة وتكوين مجموعة فنية خاصة به، فقد كان رغم شخصيته الكنتاتورية يعتقد أنه مكلف برسالة سامية

لخدمة البشرية والسمو بالذواق معاصريه من خلال الفن الراقى وبفهم إلى طريق الخير والجمال..

ويعد عدة تجارب وتردد بين المدرسة الإيطالية والمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، انصب كل اهتمامه على الفن البارز الجديد في تلك الفترة أى الفن التثائبرى. وقرر أن تكون مجموعته الفنية من أكبر مجموعات الفن التثائبرى في العالم وأعتباراً من عام ١٩١٢ توجه إلى باريس الذى انتظم في زيارتها بعد ذلك وبدأت حمى الشراء حتى أن مجرد وجوده في باريس كان يشير **فورة** لدى بائعى الأعمال الفنية الكبار - من أمثال **امبرواز فولار** و**كاهنفيلر** و**ليو وجرترود شتاين** - والصغار على السواء وفي أوساط النقاد والفنانين وهواة اللوحات الفنية. وكانت الأسعار ترتفع حين يصل، ويشهد السوق نشاطاً غير عادى، واستطاع بذلك على حد وصف الفرنسيين أنفسهم أن **يجرد** فرنسا بذكاء وحق ومثابرة من قسم كبير من كنوزها الفنية.

ولتقدير قيمة مجموعة **بارنز** التى تضم ٢٥٠٠ لوحة فنية يكفى أن

نعرف أنها تضم نحو ١٥٠ لوحة **لريفوار** من بينها مجموعة «**عاريات**» لا مثيل لها في العالم ٦٩ لوحة للفنان **سيزان** و ٦٠ لوحة لفنان ماتيس فضلاً عن عشرات اللوحات لكل من **مونيه** و**تولوز لوتريك** و**فان جوخ** و**جوجان** و**ديما** و**سورا** وآخرين.

وقد قام **بارنز** بتشييد مبنى خاص أقام فيه مؤسسته الفنية التى ضمت مجموعته الفنية الشهيرة واشترى العديد من الأعمال الفنية الهندية والأمريكية اللاتينية ووضعها إلى جانب اللوحات التثائبرية، فضلاً عن الاقنعة الأفريقية والأوانى الأترىك.. ومزج بينها ليظهر التأثيرات المختلفة بين أشكال التعبير عبر العصور.

ويعد افتتاح مؤسسته في مينة مارين لم يتوقف **بارنز** عن زيارة فرنسا بانتظام حيث كان يشتري بلا هوادة.

وغطت لوحات **ريفوار** و**سيزان** و**جوجان** و**تولوز لوتريك** ومن بينها لوحة «**لاعب الورق**» لسيزان التى اشترها بمليون دولار

والمستحزمات «لرینوار»، حوانات مؤسسته التي خصص لها كل ثروته ومطافته الهائلة لأنه لم يريزق بالطفل فاصبحت المجموعة الفنية هي الوسواس المسيطر عليه.

غير أن ما كان يميز بارنيز عن أصحاب المجموعة الفنية الكبرى الأخرى - من أمثال كاندن فيليبس الذي جمع في قصر قديم في واشنطن مجموعة هائلة للفن الحديث من كوربيه حتى بيكون - هو علاقته الغامضة والعقدة مع الجمهور، فقد كان مقتنعا أشد الاقتناع بأنه مبعوث لنشر الجمال -وهو-، وبأن الفن طريق الرقي والتقدم للإنسان وبالتالي شعر بأن مجموعته ليست ملكية خاصة به ولكن للبشرية ومؤسسة بارنيز هي في الواقع من أولى مراكز الثقافة الجماهيرية في العالم قبل مبادرات اندريه مالرو وزير الثقافة ديحول بثلاثين عاما، غير أنه في الوقت نفسه كان طاغية يفرض آراءه الفنية على الجميع ولا يقبل النقاش أو المعارضة. وكان يقول دائما بنبرة أبوية «لا يمكن لشخص عاى أن يقدر الأعمال الفنية بالتجوال في

المعارض كما لا يمكن له أن يتعلم الجراحة بالتجوال في دهايز المستشفيات ورغم رغبته في نشر الجمال عبر مجموعته الفنية بين البشر فقد حد بصورة صارمة وتعسفية من إمكانية زيارة مؤسسته وخاصة بعد أن نظم في أواسط العشرينيات معرضا للمجموعة الفنية عرضه لنقد لأنع من المجتمع الراقي وأوساط النقاد والخبراء الذين قالوا إنه أنفق أمواله على لوحات متوسطة القيمة وأنه خارج عن الخط العام Main Lime The للفن والمجتمع في تلك الفترة مما دفعه إلى الانتقام والتلذذ بمنع كل من يدعى معرفة أو خبرة فنية من زيارة مؤسسته، فلم يكن يسمح إلا للسود والعمال والفقراء بصورة عامة بالزيارة وقصر عدد الزائرين على عشرة كل أسبوع في حين أن المؤسسة لا تفتح أبوابها أمام الزوار سوى يومين ونصف في الأسبوع وتروى في هذا المضممار روايات كثيرة تعزز جميعا من الهالة التي أحاطت بالكتور بارنيز مجموعته الشهيرة، فقد رفض على سبيل المثال استقبال ولتر كرايزلر صاحب مصانع السيارات الشهير وصاحب

مجموعة فنية منافسة بزعم «أنه لا يمكن ازعاج الدكتور بارنيز بتقديم طلب الزيارة المكتوب له لأنه كان يحصل في ذلك أن يضرب الرقم القياسي في تذوق الأسماك الجراما».. كما رفض السماح للشاعر الكبير تي.اس. إليوت بزيارة المؤسسة، وقد اضطر العديد من مدبري المتاحف أن يتقدموا للزيارة كسائقين وكعمال أو عاملات نظافة لدخول المؤسسة، فكل من ينتمى للطبقة العاملة Working Class فإنه يسمح له بالدخول، أما بارنيز نفسه فقد كان يتنكر في زي حارس ليصنعت على تعليقات الزوار المختارين الذين يسمح لهم بالدخول وإذا لم تعجبه التعليقات التي تصل إلى أذنيه فإنه لا يتردد في طرد الزوار.

وقد وصل به الطغيان وغرض الرأي إلى درجة أن أشهر معلم وناقد فنى عمل بالمؤسسة، هو اللورد برتوان رسل نفسه اضطر لتقديم استقالته احتجاجا على الطريقة التي كان يعامل بها بارنيز، وقد استعمرت هذه القواعد الصارمة والتعسفية حتى وفاته في حادث سيارة في عام

١٩٥١ وقد أوصى بارنز في وصيته بعدم خروج أى لوحة من المؤسسة بعد وفاته وعدم تصويرها بالألوان، واستمرار قواعد الزيارة الصارمة التي وضعها أبان حياته مما جعل إلقاء نظرة على المجموعة الفنية الشهيرة أمراً عسيراً للغاية.

كل ذلك يعكس أهمية المعرض الحالي الذي يقدم مجموعة من روائع الفن التائييري الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فلوحة مثل «سعادة الحياة» le bonheur de minre للفنان ماتيس لم يسبق أن عرضت في أوروبا بل لم تكن هناك صورة واحدة بالألوان متوفرة لهذه اللوحة الرائعة. وهذا ينطبق أيضاً على «المستحاثات» لريخوار و «العارضات» لسورا التي تقارن بلوحة بيكاسو الشهيرة

«أنسات أفينيون» في أهميتها وقيمتها الفنية و«لاعب الورق»، و«المستحمون لسيزان» .

وقد دفعت كبرى متاحف العالم - متحف أورساي الفرنسي و«الناشيونال جاليري» في واشنطن ومتحف الفن الغربي في طوكيو - ما بين ٢٠ و ٥ مليون دولار لعرض هذه اللوحات لخدمة أسابيع خلال الجولة الوحيدة لهذه اللوحات عبر متاحف العالم وحتى ١٩٩٥ وهي جولة لم تكن ممكنة إلا للصعوبات المالية التي تواجهها المؤسسة ولأعمال الترميمات والأصلاحات اللازمة التي دفعت مجلس إدارة المؤسسة إلى الضرب عرض الحائط بوصايا الدكتور بارنز وعرض هذه اللوحات في كبرى متاحف العالم، الأمر الذي أثار الاتباع المخلصين للدكتور بارنز

فقدموا الاحتجاجات ورفعوا عدة قضايا أمام المحاكم الأمريكية، غير أن الأمر حسم لصالح عرض ٧٢ من روائع مؤسسة بارنز في الخارج وفي أوروبا مما اعتبره البعض نهاية عصر الدكتور بارنز «المستبد» .

ورغم العيوب التي الصقت بالدكتور بارنز، فعيبه الأساسي لدى الفرنسيين هو أنه ليس فرنسياً، فقد أظهر هذا المعرض أن شخصاً يتمتع بعين حساسة وروح مستقلة، يستطيع أن يفعل - إذا توفرت له الوسائل - أكثر مما تستطيع دولة بأسرها، ففرنسا بكل فخرها واعتزازها بثقافتها وبنانيتها تجد نفسها اليوم مجبرة على أن تستعيد بثمن باهظ ما كان يمكن لها أن تمتلكه نهائياً لو توفرت لها بعض الفطنة ... وهكذا فالمعرض درس وعبرة لنا ولبس للفرنسيين فقط .

« ترجمات »

استخدام الجغرافيا لترويض الشخصية الوطنية

المسرحى ، ويتجسد فى آخر ما يعرضه له المسرح الإنجليزى من أعمال وهى مسرحية (ترجمات)، التى تعرض الآن على مسرح دونمار Donmar Warehouse فى لندن ،

وتتناول هذه المسرحية الشقة واحدا من أكثر الموضوعات الإنسانية صغرية وبساطة معا ، وهو: اللغة ، باعتبارها المفتاح الحقيقى للشخصية الوطنية ، والمدخل الرئيسى لأسرارها ، وتهدف المسرحية بتناولها لهذا الموضوع إلى تجاوز الوظيفة الاستعمالية الظاهرية للغة ، باعتبارها أداة لتوصيل

بانتظام منذ عام ١٩٦٢ ، وحتى الآن هناك علاقة حميمة بين هذين الفئتين الجميلين ، منذ انطون تشيكوف ولويجى بيرانديللو وحتى كاتبنا الراحل « يوسف إدريس » كما أن هذه العلاقة الصميعة تمتد إلى ممارسى هذين الفئتين معا ، لتربطهم جميعا بتلك الروح التشكيكوية الشفيفة التى تهتم بالغوص فى أغوار الشخصية الإنسانية ، والكشف عن صيواتها الخفية . فالمسرح والقصة القصيرة معا فنان يقومان على التكتيف والتركيز والاكتفاء بالإيماء والتلميح . وهى السمات التى تميز إبداع فريل

لا شك فى أن براين فريل Brian Friel من أهم كتّاب المسرح الأيرلندى المعاصر ، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق . وقد بدأ المسرح الإنجليزى يوليه العناية التى يستحقها كاتب عميق مجيد من طرازه النادر من الكتّاب . فسمند نجاح مسرحيته الكبيرة (أعياد الحصاد فى لوتاسا) ، على خشبة المسرح الملكى القومى ، قبل أكثر من عامين ، ولا يمر موسم دون أن يقدم له المسرح الإنجليزى مسرحية أو أكثر ، فإنتاج براين فريل المسرحى والأدبى غزير ووفير . فهو يكتب المسرح والقصة القصيرة

المعلومات ، ولتحقيق التواصل بين البشر ، والتعامل مع وظيفتها التكوينية الأعمق باعتبارها الصانعة للهوية القومية ، والمكونة لجغرافيا الروح ، والصانعة لتضاريس الذاكرة الداخلية للأمة برمتها ، والمشكلة لصبواتها وأحلامها ومطامحها ، وتعود المسرحية فى هذا المجال إلى فترة محددة من تاريخ إيرلندا ، ، وهى فترة ثلاثينيات القرن الماضى ، عندما قام الجيش الإنجليزى بمسح طوبوغرافى كامل لإيرلندا ، بهدف إزالة كل الأسماء الإيرلندية ، أو الجالية Gaelic مستبدلا بها أسماء انجليزية جديدة ، ومغيرا علامات الطرق لحمل الأسماء الجديدة . وكانت هذه الحملة العسكرية تستهدف بالدرجة الأولى إحكام الانجليز لسيطرتهم العسكرية والإدارية على الجزيرة الإيرلندية ، والتحكم فى نظامها الاقتصادى والضرافى . وكانت هذه الحملة تتم بموازاة عملية تغيير النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، والذى كان ينهض على مدارس القرى Hedge Schools وهى أقرب ما تكون إلى نظام « الكتساب » التقليدى

القديم فى مصر ، وبعض البلدان العربية ، والتي كانت لغتها الأساسية هى اللغة الإيرلندية « الجالية » . وفرض نوع جديد من المدارس التى دعىبت بالمدارس القومية National Schools تستخدم فيها اللغة الإنجليزية وحدها ، ولا يسمح فيها باستعمال اللغة الإيرلندية .

وتجعل المسرحية إحدى مدارس أو كشافات القرى هذه منطلقها المسرحى ، لتكشف لنا من خلالها عن مدى تقدم النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، ورعاية ألقه عن النظام التعليمى الإنجليزى الجديد ، الذى يربون استبداله به ، وفرضه على الإيرلنديين . فقد كانت تدرس فى مدارس القرى تلك اللغتين الإغريقية واللاتينية ، وكانت عماد أى نظام تعليمى فى أكثر بلاد أوروبا تقدما فى هذا الوقت ، وكان طلابها يقرءون أمهات الكتب الأدبية والدينية ، التى كانت متاحة فى هاتين اللغتين دون سواهما ، إلى جانب الحساب ، ومبادئ العلوم ، واللغة الإيرلندية بالطبع .

وتقدم لنا المسرحية ، عبر هذه المدرسة القروية التقليدية شريحة اجتماعية من أبناء الأقاليم الإيرلندية ، وتكشف لنا فى البداية عن علاقاتهم بعضهم البعض ، وعن العواطف التى تتولد بينهم ، فهذا هو فصل صياغة الشخصيات وبلورة ملامحها الفردية والنفسية والاجتماعية . فتتعرف من خلال مجموعة محددة من التلاميذ ومعلمهم على إيقاع الحياة فى هذا الإقليم الأيرلندى « إقليم كونجال County Donegal » الذى تسوده علاقات إنسانية حميمة عمادها الإخاء والترامح والمودة . ومن خلال أحداث يوم عادى فى هذه المدرسة القروية تجسد فيه أليات عملها الذى يعتمد على تنمية العقل ، وتحذير الوعى بالتراث الإنسانى ، تقدم لنا المسرحية شخصياتها الرئيسية : « مانونس » الشاب الصبى الذى استوعب المعارف الإنسانية الضرورية ، وأعد نفسه ليصبح مدرسا فى إحدى هذه المدارس الريفية ، وكيف يتفانى فى تعليم « سارة » الغبية التى تعاني من داء الحبسة ، وتوشك أن تعجز كلية عن الكلام . ويمكننا تغانيه فى

تعليمها ، وثقته في قدرتها على التغلب على عجزها ، من أن تفك عقدة لسانها وتطلق . ولكن يبدو أنه قد أطلق مع لسانها عنان مشاعرها الحبيسة دون أن يشعر ، فأخذت تحب في صمت ، دون أن تبوح له ، ولا حتى لنفسها بذلك . لأنها تعرف ، بل والقسرية كلها تعرف ، أن «مانوس» يحب «سايرا» ، فاتنة القرية الجميلة ، ويريد أن يتزوجها . لكن «مسائرا» تضيق بفقره ، ويعجزه عن الحصول على وظيفة تمكنه من التقدم للزواج بها ، ومن التزامه الشديد بالتقاليد الإيرلندية التي تمنعه من التناقص مع من أسدوا له معروفا ، يقتوى إلى نوع من الحياة الأرقى التي تصرها من عاملها المحدود الخافق . إن «سايرا» برغم جمالها ، أو ربما بسببه ، روح حائرة نازقة ، متعبة بالروايات ، تنشق للانفلات من كل حدود ، وتطلق إلى مستقبل أفضل ، ولكنها تتمر من يخلص لها الحب دون أن تدري ، وتقع فريسة سهلة في شباك من يريدون اللعب بها .

وتتعرض في المدرسة أيضا على «جيمي جاك» ، تلك الشخصية العامرة بالحكمة الشعبية ، والبساطة الريفية ، والذي ينكب على المعارف

القيمة ، فيلتهمها التهاما . لكنه هو من أكثر شخصيات هذه المسرحية تشيكونية ، يشعر بأن هذه المعرفة لا تسعده ، لأنه لا يستطيع أن يستخدمها لإسعاد البشر من حوله ، ولا حتى للتغلب على الشر الذي يستشعر زحفه الوئيد على كل شيء من حوله ، دون أن يستطيع له إيقافا . أما «هيو» ، هذا الفلاح الأيرلندي الذي تتغلغل في دمائه أيرلندا ، فإنه يقدم لنا خطأ أساسيا في الشخصية الأيرلندية ذات التاريخ الطويل ، وهو خط المقاومة المستمرة للاحتلال الإنجليزي ، والعمل الدائب ضده . لأننا نعرف أنه على علاقة غامضة ، بتلك أو على الأقل على معرفة وثيقة ، بتلك الشخصيات الأسطورية التي تقوم بأعمال المقاومة ، وتدور المصطل الإنجليزي . ولذلك فإن علاقته الحميمة بـ «بريجيت» تلك الفالحة العفوية ، تنطوي في بعد من أبعادها على علاقته الوثيقة بالأرض الأيرلندية نفسها ، تلك الأرض التي يسمى في مناكبها ويعرف أسرارها . (أما «دولتي» معلم هذه المدرسة

الريفية ، فإنه نموذج مثالي للمعلم الذي جعل نقل المعرفة إلى الآخرين غايته وبعيته . ولذلك فإنه أول من تحيره مسألة الإجهاد على اللغة

القومية ، ويدرك جسامتها ؛ لأنه يعني أن الشعوب التي تقتصر للثروة المادية تعوض ذلك بإسباغ الفراء على لغتها ، والاهتمام بروحانياتها وأساطيرها وخيالها ؛ وتردنا شخصية المعلم تلك إلى الطبيعة الأولى للعملية التعليمية باعتبارها رسالة إنسانية ، لا تستهدف الكسب أو الارتقاء الاجتماعي ، وإنما تبلور سعي الإنسان المجرد للمعرفة ، ونشوته بنقلها للآخرين ، ومن خلال عمل المدرسة في الفصل الأول من المسرحية ، نتعرف على طبيعة العملية التعليمية في هذه المدرسة التقليدية وحدها ، وأسلوب الدراسة ، ومنافع التعليم فيها ، وإنما على مشاغل الطلاب الاجتماعية والفكرية والعاطفية ، وعلاقتهم الغرامية وميولهم السياسية كذلك ، فنحن هنا بإزاء عمل مسرحي مزيف يتوخى فيه الصوار الكشف عن طبقات متراكبة من المعنى ، وينهض بأكثر من وظيفة درامية في وقت واحد .

وقد قدمت المسرحية تفاصيل حياة هذه الشخصيات الأساسية ، لتعكس لنا من خلال استجاباتهم وتبدل مصائرهم ، في الفصل الثاني، أثر عملية اقتلاع لغتهم

الأصلية والزراية بها ، على تصوره
لأنفسهم وللعالم من حولهم ، وأهم
من هذا كله على شبكة العلاقات
الإنسانية الحميمة بينهم . لأنه ما إن
يبدأ الفصل الثانى حتى تقبل
الحامية العسكرية التى ستتولى
عملية تغيير أسماء المنطقة ، ويأتى
معها «أوين» ابن معلم المدرسة ،
الذى كان قد ترك القرية منذ عدة
سنوات ، وما هو يعود مترجما
للعلمة ومساعد لها على إنجاز
مهمتها الصعبة . وتبدأ هذه
المساعدة ، لأن كل مساعدة للمجتل
تنطوى على خداع للوطن ، إن لم
يكن خيانه ، بتزييف ترجمة ما يقوله
قائد الحامية لمواطنيه ، ورفض النظر
عن أهداف حملة تغيير الأسماء
العسكرية ، باعتبارها وسيلة لإحكام
سيطرة الإنجليز على الطرق ،
وفرض الضرائب ، وتسويقها لهم .
وهو لا يعى فى بداية الأمر أن هذا
التزييف هو بداية الاستسلام لرؤى
العدو ، ويبيع الوطن لأعدائه ، ويأتى
معه ضابط شاب «جورج» سرعان
ما يقع فى هوى ابنة القرية الحسانم
«مايرا» التى كان يحبها «مانوس»
والذى رفض أن يترك القرية كاخيه
بل ويعد نفسه لأن يصبح معلما
ككبيه . وفى مدرسة من مدارس
القرى وليس فى المدارس الوطنية .

وفى موازاة عملية طمس هوية أيرلندا
اللفوية تجرى المسرحية فصول
طمس رؤية «مايرا» لنفسها ،
ولحقيقتها ، ووقعها فى شرك رؤى
الآخر المغاير الذى لا يتكلم لغتها ،
ولا يفكر إلا فى الاستمتاع بخيراتها ،
وابتعادها التدريجى عن حبيبها
«مانوس» الذى يعانى من صعوبات
مادية عديدة ، أقلها أنه لم يعثر على
عمل بعد ، ووقعها فى هوى
جورج . وكان المسرحية تحمى
«مايرا» إلى استعارة لأيرلندا نفسها
ولمسيرها وأثر هذا المصير على
أبنائها الذين أخطوا لها الحب .

ومن خلال هذا التحول فى
الأحداث والعلاقات معا تكشف لنا
المسرحية عن كيف استطاعت عملية
إعادة تسمية الأماكن والقرى إعادة
تشكيل فضاء الوعي وتغيير
تضاريسه ، وكيف أن إعادة التسمية
أدت إلى إسخال الغربة على الأشياء
الحميمة والمألوفة ، وإحداث عملية
انفصام داخل الشخصية القومية
نفسها ، وكيف استحالت اللغة ،
وهى بالدرجة الأولى أداة للتواصل
إلى وسيلة لتدمير العلاقات الإنسانية
الحميمة . ذلك لأن الهم الأساسى
لمسرحية (ترجمات) ليس طرح
قضية سياسية يدين فيها عملية

طمس لغة أيرلندا القومية واستبدال
الإنجليزية بها ، وإنما الكشف عن
دور اللغة العميق فى الحياة
الإنسانية ، وتقديم مسرحية قادرة
على تجاوز الحالة الأيرلندية
الخاصة ، ومخاطبة المشاهد العام .

ولهذا فقد شعرت وأنا أتابع
أحداث هذه المسرحية الجميلة
الشيقة ، بأن المسرحية تدبر بالنسبة
لى كمشاهد عربى حوارا ثريا بين ما
ما جرى فى أيرلندا قبل أكثر من
قرن ونصف من الزمان ، وما يدور
الآن فى أجزاء كثيرة من عالمنا
العربى: لأنها كشفت لى كيف أن
عملية إعادة التسمية تنطوى على
عملية ترويض كاملة ينحرف فيها
الإنسان عن وعيه ، وعن عقله ، وعن
جوهره . تماما كما هو الحال مع
عمليات إسخال تلك الرهانة الأمريكية
الجديدة لغربية ، التى تباعد
بالإنسان عن عقله وجوهره فى عالمنا
العربى المثقل بالمشاكل والأدواء .
ومع عمليات تحجيب العقل ، وتطويل
اللقى ، وغير ذلك من مفردات اللغة
الغريبة ، التى تجعل المظهر بديلا
للمخبر ، وتطمس على العقل
والإرادة المستقلة فى عالمنا العربى ،
المستهلف من أعدائه فى الداخل
والخارج ، على السواء .

هل مات مسرح شيلر في برلين؟!

وما إن حلت نهاية الأسبوع حتى التهمت برلين بالمظاهرات الداعية إلى إلغاء القرار .. وقد كان التضامن بين مختلف الأوساط الثقافية والفنية في برلين وألمانيا كبيراً جداً وملفتاً للنظر ، وامتد ليشمل أصواتاً جاءت من خارج ألمانيا الموحدة ، لاسيما بعد العرض الناجح الذي قدمته كاترينا تاليباخس Katharina Thalbach عن عمل شكسبير «مثلما يعجبكم» حيث تعالت أصوات الاعتراض واثقة مرة ، محذرة مرة ، ورغاء مرة أخرى ! لقد أثار التضامن الواسع حماساً كبيراً لمواصلة الاحتجاج الذي عُقد

الحكومة في توفير مبلغ ١٢ مليار مارك ألماني ، رغم أن الربح المالي المتوخى من عملية إغلاق المسرح سيكون بالتأكيد بعيد الأمد ، ولا يعطى ثماره بسرعة حيث إن غلق المسرح سيكلف الحكومة بسبب العقود التي لم تزل مبرمة والالتزامات التي يجب الوفاء بها ، فلقد قدرت الخسائر بـ ٤١ مليون مارك لعام ١٩٩٣ و ٦٦ مليون مارك لعام ١٩٩٤ تدفع كتعويضات في حالة إغلاق المسرح .

أعضاء المسرح المفجوعون بالقرار السياسي لم يستطيعوا تصور الحدث الذي جاء مع بداية عطلتهم

في الثاني والعشرين من حزيران صُغت مدينة برلين بقرار حكومة المدينة الخاص بإغلاق مسرح شيلر الذي يعد أهم وأعرق مسارح الجerman ، ومنذ ذلك الحين وحتى تثبيت القرار في السادس عشر من سبتمبر ظل الموضوع رهن مناقشة ضارية وأثار احتجاجات كبرى في الأوساط البرلمانية عامة حتى تلك التي لا تهتم بشكل مباشر بالثقافة والفن .. ولم يهدأ الضجيج حتى الآن .

سبب القرار كما أوضحت حكومة المدينة هو أزمة مالية تعاني منها العاصمة برلين ، ورغبة

الألمان - الفجوة التي لم تلتئم بعد في العاصمة التي لم يندمج شطراها بعد ، ووجه النظر إلى عدم كفاءة المسؤولين السياسيين في معالجة المشاكل الملحة .

وإذا كان القرار يبدو ، للوهلة الأولى ، ذكياً ، فهو يفضح في نظرة ثاقبة أخرى عدم ديموقراطيته ، بل تعسفه .. فإذا كان بالإمكان إغلاق مسرح مثل مسرح شيلر وهو أكبر مسارح برلين في ليلة وضحاها ، فإن معنى هذا أن كل شيء سيصبح ممكناً ، وأن نخس القرار ربما سيسيرى إلى مدن ألمانية أخرى تعاني أزمات مالية فتعالج على حساب الثقافة .

ومهما كان الأمر يبقى قرار مسرح شيلر مجازفة غريبة في مجتمع يفترض أنه ديمقراطي فهو قرار مجموعة من السياسيين جرى اتخاذه دون سماع آراء المعنيين بالقرار (مسرحيين ، رسامين ، ممثلين ، مخرجين ، جمهور) كما لم تتم مناقشة هؤلاء ، ولم يتم أخذ أطروحاتهم وأفكارهم بعين الاعتبار قبل إصدار القرار ، كما أن الرأي العام قد أهمل تماماً ، ومثلما حدث

حوالي ٩٠ مسرحاً ، بما فيها ثلاثة بيوت كبيرة للأوبرا ، بالإضافة إلى عدد كبير من مسارح الهواة الخاصة والتي تدعمها الدولة .

والسيناتور الثقافي للعاصمة برلين «أولريش رولوف - مومين Ulricn Roloff - Momin تدرع بأن المبالغ التي كانت تخصص للمسرح لن تخسرهما الثقافة ، إنما ستوجه لدعم مسارح الجزء الشرقي من برلين ومسارح الغرب الأخرى ونقل نشاطات بعض مسارح الجزء الشرقي إلى العاصمة برلين .. وهنا بدا كما لو أن الألمان الشرقيين هم الطرف الرابع في هذه العملية ، الأمر الذي رفضه المسرحيون في الجزء الشرقي من ألمانيا عبر رسائل وجهوها إلى زملائهم في الغرب أكدوا فيها أنهم لا ينوون أن يقوم عملهم على حساب إغلاق مسرح شيلر إطلاقاً . ومن الحسج أن مسرح شيلر لم يعد فاعلاً وجذاباً للمشاهدين . كما كان من قبل ، وأن من الممكن أن يكون أفضل للمسرح تحويله إلى قطاع خاص .

على أية حال ، فقد عمق قرار إغلاق المسرح - مثلما يرى المثقفون

من كل المدن الأخرى والبلدان الناطقة بالألمانية ، حيث سُمعت أصوات من النمسا وسويسرا تندد بالقرار ، وأعلنت مدن شمال الراين غربيها على مقاطعة برلين ثقافياً إن نُفذ القرار . فقد رفضت مدينة ووبرتال Wuppertal مثلاً عرض إحدى القطع المسرحية التي كان مقرراً عرضها على قاعة المسرح الشعبي في برلين .

كما اتفخت الخطب والكلمات والآراء التي أقيمت في المظاهرات والتجمعات وعلقا النقاش طابعاً صارماً إزاء سياسة الحكومة البرلمانية معبرة عن فورة الغضب والمرارة التي اعترت الوسط الثقافي الألماني إزاء القرار . عبرت ممثلة مسرحيات «بريشت كيتارايشل Käthe Reichel عن امتعاضها بقولها: «إن مسرح شيلر هو ضحية النفقات الغالية لإرسال الجيش الألماني إلى الصومال» على حين أعلن مدير مسرح غوركي البرت هيتزل Albert Hetterle : «من يغلق المسارح، يحرق البيوت أيضاً» . لكن محافظة برلين التي لم تتراجع عن القرار تجسدت بأن برلين تمتلك

عروض لكتاب آلمان مثل: تسوك
ماير ، ماكس فويتش ، ومارتين
فاكسر .

* وتطرا تبدلات كثيرة على إدارة
المسرح وتستمر حالاته بين نجاح
وإخفاق. وتلعب التغيرات السياسية
دورا كبيرا في حياة المسرح الذي
يتعرض إلى تعضيد مرة وخذلان
مرة أخرى .

* عام ١٩٩٠ وفي أكتوبر منه
بعد الوحدة الألمانية يعاد عرض
«فايست لغوته» ، و «للصوص
لشيلر» .. وفي هذه الفترة تبرز
اختلافات واضحة ، في وجهات نظر
الخرجين .

و عام ١٩٩٢ وفي أكتوبر منه ،
بعد الوحدة الألمانية يعين
السيناتور الثقافي لمدينة برلين
فولكمار كلاوس Volkmar
Claub ، لإدارة المسرح .

* يوم ٢٢ حزيران عام ١٩٩٣
يعلن قرار إغلاق المسرح من قبل
حكومة مدينة برلين ، ويثبت القرار
في السادس عشر من سبتمبر
١٩٩٣ مثيرا عند الكثيرين شعورا
بعدم تصديق القرار .

وفي الأول من سبتمبر تعرض قطعة
الكاتب الألمانى لسنغ Lessing
والحكيم ناثان Nathan der
Welse ..

* وعام ١٩٣٢ تحول المسرح إلى
قطاع خاص .

* وعام ١٩٣٨ ، بعد سنوات
ملينة بالتحول والبناء ، اتخذ المسرح
اسم «مسرح شيلر لعاصمة
الرايخ» .

* وعام ١٩٤٣ وبالتحديد ٢٣
نوفمبر لمر مبنى المسرح كليا أثناء
هجوم جوى . وفي سنة ١٩٤٥
تمرت كل المباني التابعة للمسرح .

* وعام ١٩٥١ أعيد فتح مسرح
شيلر موحداً مع مسرح القصر ،
حيث بدأ تاريخ نجاح المسرح
واستمراريته إلى عام ١٩٧١ . وعندئذ
بدأت مرحلة جديدة في عمر المسرح
تمثلة في عرض المسرحيات الحديثة
إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية ،
فيعرض لرواد الحداثة المسرحية
مثل : ميلر ، سارتري ، ويليامز ،
لوركا ، بيكيت ، بالإضافة إلى

هذا مع مسرح شيلر حدث مع فرقة
الأوركسترا لسيمفونية لمدينة
برلين ، ومع فرقة الأوركسترا
السيمفونية الإذاعية لمدينة برلين
التي هزمتها ذات المفاجأة .

لقد ارتأينا هنا إضافة نبذة
قصيرة عن تاريخ مسرح شيلر
البرلينى :

* عام ١٨٩٤ طالبت جماعة
شيلر المشككة حديثاً ببناء مسرح
يمكن خلاله الألف من القراء من
إشباع فضولهم المعرفى والثقافى .

* وعام ١٩٠٧ ستعرض قطعة
شيلر : «للصوص die Räuber»
على صالة المسرح الذى شيده
المعماريان هايلممان «Heilman»
ونيثمان «Littmann» وستستمر
العروض فيه مع صالة مسرح آخر
في «شارلوتنبورغ» شارع هالتر
كيبتين تابعين لمسرح شيلر .

* وعام ١٩١٩ انفصل مسرح
شيلر عن مسرح هالتر وتولى
ماكس باتيك Max Patteg قيادة
المسرح منذ عام ١٩١٢ .

* وعام ١٩٢٣ تمكن ليوبولد
يسنر Leopold Jesner من ضم
المسرح إلى رابطة مسارح الدولة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
تواجه الارهاب بالتنوير

.. حالياً مع الباعة وفى مكتبات الهيئة بسعر رمزى سلسلة من الكتب لمواجهة الارهاب بالفكر المستنير والكلمة الشريفة لرواد التنوير وكبار الكتاب والمثقفين.

صدر حتى الآن :

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| الشيخ على عبدالرازق | ● الإسلام وأصول الحكم |
| قاسم أمين | ● تحرير المرأة |
| د . طه حسين | ● مستقبل الثقافة فى مصر (١ اجزاء) |
| فرح أنطون | ● فلسفة ابن رشد |
| سلامة موسى | ● حرية الفكر (جزئين) |
| الشيخ محمد عبده | ● الإسلام بين العلم واللعنة |
| قاسم أمين | ● المرأة الجديدة |
| د . جابر عصفور | ● التنوير يواجه الإحتلام |
| د . مصطفىطفى | ● الإسلام فى عالم متغير |
| د . محمد عبدالسلام الشافعى | ● تطور الفكر العربى الحديث |
| د . جابر عصفور | ● محنة التنوير |
| د . فناء إبراهيم | ● فلسفة فن التصوير الإسلامى |
| مجموعة من الكتاب | ● المثلثون والارهاب (جزئين) |
| مجموعة من الكتاب | ● مواقف الإسلام من العنف (جزئين) |
| د . رفعت السعيد | ● ماذا جرى فى مصر |

ويتوالى صدور السلسلة

مع تحيات الهيئة المصرية العامة للكتاب

ملاحظات حول مشروع الألف كتاب الشانى

الهيئة . ومعنى ذلك انه فى مدى ثمانى سنوات ، (حتى نهاية ذلك العام) سيكون القائمون على هذا المشروع الجليل قد أصدروا خمسة عشر كتابا فى كل عام وهو رقم دون المتوسط السنوى للمشروع الأول بكثير . ولعل ذلك راجع إلى ارتفاع تكلفة الكتاب فى السنوات العشرة الأخيرة ، وقلة الاعتمادات السنوية المرسودة للمشروع فى الظروف الاقتصادية الصعبة التى يجتازها اقتصادنا المصرى ، وبالتالي اقتصاديات مؤسساته موارد وإنفاقا.

وما يهمنا فى هذا المشروع ، فى تلك الجولة هو التنبيه إلى الكتب

خمسین كتابا فى كل عام، ويتكلفة بلغت فى العام ربع مليون جنيه، ثم تضاعفت، وكان توقف هذا المشروع عام ١٩٦٩ محنة كبرى للقراء العرب، ولثقافة العربية بأسرها.

وفى عام ١٩٨٦ ، أصبحت هيئة الكتاب مشروع الألف كتاب من جديد ، تحت عنوان : **الألف كتاب (الثانى)** ، ومنذ ذلك الحين ، حتى تاريخ هذه الكلمة ، أصدر السنولان عن هذا المشروع بالهيئة : لى الطيعى ، والمایسترو القدير أحمد صلیحة ١٢٨ كتابا من كتب هذا المشروع الثانى ، وثمة كتب أخرى بالعشرات تنتظر إنجازها فى مطابع

بین عامى ١٩٥٥ ، ١٩٦٩ ، صدرت سلسلة **الألف كتاب (الأولى)** التى كان يرعاها ويشرف عليها . طه حسمین . وكان الهدف منها تثقیف المواطن العربى القارئ ثقافة عامة رفيعة، فى شتى فروع المعرفة، وبأحدث ما اشرته العقول الأجنبية، أولا والعربية ثانيا من إنتاج فكرى وعلمى وأدبى وفن، ومن تلك الكتابات الوسيطة بین العلماء والمبدعين والجمهور، التى تهدف إلى التثقیف ونشر الوعى والمعرفة.

وخلال خمسة عشر عاما، فى تاريخ الألف كتاب (الأولى)، صدر حوالى ٧٥٠ كتابا قیما، بمعدل

للعلوم في مصر . وفي العالم العربي بأسره ، وهم قلة قليلة ، فيما نعلم - ممن يجيدون العربية ، ويجيدون لغة أجنبية ينقلون عنها ، ويجيدون الترجمة من هذه اللغة الأجنبية إلى العربية . ونحسب أن المشروع الأول للآلاف كتاب ، كان أشد وأوفر عناية بالكتب العلمية المترجمة أولاً ، والمؤلفة ثانياً ، وبمستوى فوق مستوى الأطفال ، والناشئين ، ممن تصدر لهم بالهيئة - كتب سلسلة «العلم والحياة» .

الإصدار ، فإن هذه النسبة تستوقف النظر مع ختام القرن العشرين غشة - حقول للمعرفة علمية متعددة المجالات ، تقتضي منا مزيداً من الإهتمام ، خاصة بالترجمة العلمية التي هبط منسوبها منذ سنوات السبعينيات إلى اليوم ، فنحن نعيش في عصر العلم ، وينبغي أن نخفف من مزيده من المعارف ، وهناك آلاف مؤلفة من قراء كتب العلم الوسيطة ييمثون عنها في كل مكان ، وعلى المشرفين على هذا المشروع البحث عن هذه الكتب ، وعن المترجمين

الأدبية والفنية التي صدرت في مشروع **الآلاف كتاب الثاني**، والتي تخدم قراء الأدب والفن عامة . وقراء إبداع خاصة . وهي كتب هامة للغاية إبداعاً ونقداً ودراسة . ولا ينبغي أن تخلو منها مكتبة لقارئ للآداب والفن ولا لمنتج للآداب أو الفن ويربو عدد هذه الكتب على خمسين كتاباً . وبنسبة تتجاوز أربعين في المائة من إصدار **الآلاف كتاب الثاني** .

وعلى أهمية وقيمة ماصدر من كسبب الأدب والفن في هذا



في العدد القادم من إبداع

أحمد عبد المعطى حجازي : قصيدة جديدة

أحمد مرسى يكتب من نيويورك

توني موريسون الكاتبة التي فجرت غضب كتاب أمريكا

أصدقاء إبداع

مع كل عدد تصدره ، ولكن كان بمثابة الروح التي تدب في الجسد ، جسد كل مبدع في مختلف أرجاء أقاليم مصر سواء شارك في هذا العدد أولم يشارك ؛ فقد كان هذا العدد دليلاً على صدق نهج المجلة واحترامها للكلمة والمبدعين في إطار من المسؤولية والالتزام .

لقد كان هذا العدد دليلاً على أن القائمين على المجلة يعملون بصدق من أجل أن تظل سمعة مصر طيبة ، فكان لا بد من أن يفرقوا بين الكلمة الجادة وبين أولئك الذين لا يعرفون معنى الثقافة ولا معنى الأدب .

ما يقرب من خمس وعشرين قصيدة وعشر قصص خرافة الدراسات التي قدمتها المجلة عن الأدباء في الأقاليم ؛ كل هذا دليل وأصح على صدق نوايا مسمري المجلة .

بل إن مقدمة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي :

وصفحات (إبداع) مفتوحة أمام إبداعاته المتميزة بعيداً عن الأعداد والملفات الخاصة . أما ما ذكره الصديق صبحي موسى من (النوفية) فمتضمن في رسالة الصديق نأدي حافظ ولعل ماورد في افتتاحية العدد المذكور وفي تقديم الملف، فيه ما يكفي للرد على هاتين للرسالتين.

ولنتوقف الآن لكي نطالع نماذج من الرسائل التي عبر بها أصدقائنا الشعراء والأدباء خارج العاصمة عن موقفهم من العدد ومن القضية التي أثارها:

السيد / رئيس التحرير:

حين تدخل الروح الجسد تدب فيه رعشة جميلة فتلمر فيه كل ألوان الحياة وتورق أزهاره وتخضر ، من هذا المنطلق لم يكن عدد «إبداع» المصابر في أغسطس ١٩٩٢ م مجرد عدد متفرد كما عوبتنا إبداع

دارت رسائل كثيرة من بريد هذا الشهر حول العدد الذي أصدرته (إبداع) عن (الإبداع خارج القاهرة) ، وبعض أصحاب هذه الرسائل ساخطون رافضون لفكرة العدد من حيث هو - في رأيهم - تكريس لمصطلح أدباء الأقاليم المشبوه ، أما بعضهم الآخر فيذهبون - على النقيض - إلى أن العدد خطوة إيجابية ومبادرة مهمة طال انتظارها ، ومن ثم فهم يرجون تكرارها من حين إلى آخر . أما ما أثاره الصديق «فرح مجاهد عبد الوهاب» حول الأديب الكبير «فؤاد حجازي» فيستحق منا التوضيح ، ذلك أن المصوّر الذي وصل إلى المجلة معه ، لم يكن بحيث يخدم فكرة الملف ، لأنه أثير حول قضايا شتى قد تصلح لجريدة سبارة ولكنها لا تصلح بالقطع لمجلة أدبية متخصصة ، وتبقى قيمة «فؤاد حجازي» غير مختلف عليها ،

«مصر كلها مبدعة» تصرخ في وجه من يحاول تشويه صورة إبداع وغيرها من المنابر الثقافية الجادة ، ولقد شد انتباهي في هذا العدد اللوحات المختلفة لفنانينا في الأقاليم: فلا نحس لديهم باللمعية أو التقليد لذلك فهم جديرون بأن تتاح لهم فرصة أخرى أوسع . أما عن مشكلة النشر لمبدعي الأقاليم فنحن لا نرى أن هناك مشكلة في النشر: فما دام العمل جاداً وجيداً فإنه سيفرض نفسه ، فليست المشكلة مشكلة نشر إذن : ولكن المشكلة في المبدعين أنفسهم ، فاعلم من يثير هذه القضية واحد من اثنين :

واحد قليل الموهبة ومفلس إبداعياً ، وآخر تقوقع في إطار الإقليمية ، ولم يسع إلى تطوير نفسه وتثقيفها فافلس – أيضاً – إبداعياً ، لذلك فإنه يجب كما قال الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازي «أن يأخذ الأدياء والفنانون في الأقاليم أنفسهم مأخذ الجد ، ويسهروا على تثقيف مواهبهم وامتلاك أدواتهم وإتقان فنونهم» فإنهم – كما قال – «سيفرضون إبداعهم على الجميع»

ليس على «إبداع» فقط ولكن على كل المجالات الثقافية المحترمة في الوطن العربي . وأهم ما شدني في هذا العدد أنه قد خلا من أولئك الذين ينظنون أنفسهم أكبر من الثقافة ومن الأدب .

ويظل ما فعلته (إبداع) لم تقم به مجلة ثقافية في مصر من قبل .

بهاء الدين رمضان

(طلهيا)

السيد / وليس التحرير:

لعل من آداب النقاش أو الجدل أن يتميز بالجدية ، وعدم التهكم أو السخرية أو التعالي والنرجسية بين جميع الأطراف المتجاذلة ، لكنني سوف أكسر هذه القواعد وأتجاوز هذه الآداب لأنني سوف أسفر وأتهكم !!

فالمفروض أن تغمر السعادة أدياء الأقاليم – خاصة من ضمهم العدد – حين منحتهم مجلة إبداع من وقتها وجهدها الشيء الثمين ، فقدمت عنهم ملفاً كاملاً تتقرب به منهم وتناقش قضاياهم . واسمحوا

لي أن اتهكم قليلاً وأنا أقول إن عدد «الإبداع» خارج العاصمة» هو العدد الثامن من مجلة إبداع من السنة الحادية عشرة!! ولعل السخرية تأتي من حيث أن إبداع تذكرت أن هناك من يسمون بأدياء خارج العاصمة بعد مرور ١١ سنة من صدورهما، رغم إقامة المولد السنوي الكبير تحت اسم مؤتمر أدياء الأقاليم.

والحقيقة أن ماجاء في عدد «الإبداع» خارج العاصمة» – من حيث مستوى الطباعة وترتيب المواد الإبداعية وماحدث بها من حذف أو تغيير – يؤكد أن هذا العدد لايعنى أن يكون سوى شفقة على أدياء لايستحقون الشفقة أصلاً!! يؤكد ذلك ماجاء في افتتاحية رئيس التحرير حيث يقول: «هذا المحصور الذي نخصصه لمبدعي الأقاليم ليس إذن عملاً من أعمال الخير أو لفحة من لفحات العواطف أو لمحة من لمحات الذكاء المهني، بل هو تعبير عن حاجتنا نحن إلى هؤلاء المبدعين» ولكي أمنهج كلامي فإنني أتمسك بدوي: ماذا يقصد رئيس التحرير بكلمة «نحن» هل يقصد الأدياء الكبار أم أدياء

العاصمة أم القائمين على مجلة
إبداع؟!

ولعل ما يؤكد كذلك أن العدد
جاء كشفة على أدباء لا يستحقون
الشفقة، ماجاء في ندوة العدد:
فالواقع أن العديد ممن يتشدقون
بمصطلح «أدباء الاقالييم»
لا يركون الأبعاد الاجتماعية
والنفسية والواقعية، بل والمضمون
الدلالي والثقافي لهذا المصطلح،
وهم بالأحرى لا يميزون بين أديب من
الإسكندرية وآخر من الفيوم رغم
الفوارق الشاسعة بينهما، لعل
أشهرها أن مدينة الإسكندرية بها
ما يصل إلى ١٠ قصور للثقافة بينما
لا يوجد سوى قصر يتيم بمدينة
الفيوم (نخشى كلما مرت بالقرب
منه عربة نقل كبيرة أن يتهالك بنا)
ومن الفوارق العديدة أن مدينة
الإسكندرية توجد بها مكتبة كبيرة
تابعة لهيئة الكتاب وأخرى تابعة
لدار المعارف بالإضافة إلى منشأة
المعارف ودار المعرفة الجامعية الخ
ولا يوجد في الفيوم شيء من هذا
القبيل. فمابالك يا أستاذ ماجد
يوسف إذا كان أديب الفيوم الذي
لا تميزه عن أديب إسكندرية، يسكن

في عزية تابعة لقرية تابعة لمدينة
تابعة لمركز تابع لمحافظة، بمعنى
آخر: يستهلك ثلاث ساعات من
عزيتك لكي «يسافر» إلى مدينة
الفيوم حيث قصر الثقافة الأيل
المسقوط الذي رأيته!! وينفق ثلاث
جنيهاً فقط في المواصلات؟! وعلى
ذلك لا نستطيع يا أستاذ ماجد أن
نساوي بين محافظتي الفيوم
والإسكندرية.

بينما يتميز الرأي الذي طرحه
الأستاذ محمد صدقي بأنه تغلفه
فانتازيا القصة، إذ كيف يتسنى
لأديب الاقالييم الشاب - وهو ينتظر
بوره في تعين الحكومة - أن يكون
جماعة أدبية مقرها مقهى ! في حين
يتورط إذا جلس على المقهى فلا
يقوى على دفع حساب مشروباته !!
وكذلك رأى الأستاذ محمود حنفي
- ويتفق معه الأستاذ سليمان
فياض - حين ذهب إلى أن الأديب
الجاد يستطيع أن يشق طريقه
ويعبده لنفسه بجديته وهو في
إقليمه. ولعل الرأي الوحيد الذي
يتميز بالصدق والواقعية ذلك الذي
طرحه الأستاذ يسرى السيد ،
فالحقيقة أن الاقالييم بها بالفعل

أدباء جيئون لكنهم يعانون من
الإهمال والتجاهل والحرمان
والإحباط من كل من حولهم. وليس
لقصور الثقافة - نتيجة جهل
القائمين عليها - أي دور في تنشئة
الأديب اللهم إلا «مرفزة» الأديب
الجاد وكسر جناحه حتى لا يطير !!

إن ثمة خطأ ما في التظلم
الحكومي، حيث تولي الحكومة
أنصاف المعلمين وأصحاب
الدبومات المراكز الثقافية في حين
أن الأولى بهذه المراكز هم الأدباء .
لم لا تقوم وزارة الثقافة - مثلاً -
بمسئولية تعيين الخريجين من
الشباب المبدع ؟!

إن أدباء الاقالييم ليسوا في
حاجة لنشر أعمالهم بقدر ما هم في
حاجة لحل مشاكلهم لكي يبدعوا !
وهذا هو الأولى بالطرح والنقاش
وليكن المرجع الأول والآخر لهذا.
النقاش هو الواقع لا التظلم !!

نادى عبد السميع عبد الكريم حافظ
(إطسا - الفيوم)

ديوان الأصدقاء

الثلاثاء . . . ورحيل البنفسج

إلى (قطب عبد السلام)

شعر : سامية عبد السلام
القاهرة

(١)

أسميته زهر البنفسج . . حين سافر في الطقوس .
نزف الليالي .. وارتجافات النهار
مائل صرخات الشكالي واحدة
أطلقت من روعي عويلاً يصطفيه
جرح بقلبي غائر - صار المحار

(٢)

أسميته وجه القمر
الغصن ثار على الشجر
طلال .. استطال .. تعملق الغصن البديع
كل الطيور تجمعت
نققات .. تدفأ .. لاتجوع ..

(٣)

يارواي الأحزان عني ، فلتقل :
كنا نسميه الشموس .. أو الحياة .. أو الوطن
كانت عيون لاسبيل لقهرها .. رغم المطايا ،
والبغايا ، والزمن
فتح الكوى شق الجبال بلاسند .
تعب الفتى كانت لآليه الصرينة .. تختبئ خلف
الأيدي
حين اجتباء الوجد ألقى قلبه بين الغواني .
لكنه : كانت خيوط الحزن تغزل ثوبه
حتى اكتمل
سقط الفتى
' أسميته زهر البنفسج حين سافر في الطقوس

صبوات في مجلى الملكة

شعر : محمد شاهين بدوي
منيا القمح - شرقية

مذ كنت جنينا تحوينا أحناء الظلمة
أتخلق حرفاً نورانياً
في رحم الكلمة
أتجمع شذرات من جمر قدسي
بغيابات الزمن الأكمه
مذ كنت تهيراً يرضع من ثدييك رؤاه ..

ويودع قلب التربة حلمه
وأنا أتعبد حسنك - مبدعتي .
ولها أترشف آيات اللحظة والقمسة
أتفانى في ساح النجوى ذرا بلوريا
يتهادى نشوانا ..
يساقط غيثاً أسطوريا

يغشى ببداء الشعر هتونا .. ثرثاراً ..
وقضاء مقضياً !
فقبل حناياها الظلمة
ويضمخ طينتها الحمئة
ويفجر صخر دماستها .. وجهامتها ..
انهاراً من خمر ولحون .. تنشيتها خلقاً آخر ..
ترويها نباه !!

مذ كنت بصدرك - يامولاتي ..
اشجاناً .. وحنيناً كونياً .. وصبايات ثرة
تتوذب في دنيا الدفء العشقي خيول فتوحات
وحماثم اشواق .. ونبوءات برة ..
وانا أفتض بكارات الجنات بعينيك ..
ارود مجاهيلك ، اغنيتي
استانس اظفار الثمرة

واحل أحابيل السحرة
أتجرد عندك - يافردوسى - من لغتي ..
ورخيص حلاها ..
انزع عني سحق عباعتها .. ومسوح بداوتها ..
وعمى رؤاها ..
أدلف للقدس الأبهى طيراً فردوسيا ..
وكويكب شعر دريا ..
اغزوك - آيا عرس الأرواح ..
مزاميرا ولهى .. وشعائر عشق قينانة ..
وأطالع هديك ، لهفى .. منصلقاً ..
فأكسر الواحى دهشاً ..
وينبح قلبي شريانه ..
واظل ب بكر دناك نهيراً ..
يرضع من ثدييك رؤاه ..
ويودع قلب القرية قريانه ..

رباعيات الجها

شعر : محمد كمال هاشم
القاهرة

ولولا بقية ضوء ذبيح
وإطالة من فؤاد جريح
ونسمة صبر لقلب طموح
لأدميت وجه السحاب
وخضت بقلب العباب
وادمنت كل الشراب
ولكننى قلت صبيراً
فصبراً لطول الغياب

تمايل غصن وريف الظلال
من العمر تحت قباب الحياة
وماست عرائس تلك السنين
وماجت بحور وفاضت مياه
وأبحرت الفلك فى لمحاة
كومضة طيف بجوف الحلاة
ونسمة اديست :
لكن صوتى غاب بعيداً
بغيداً كطوق النجاة

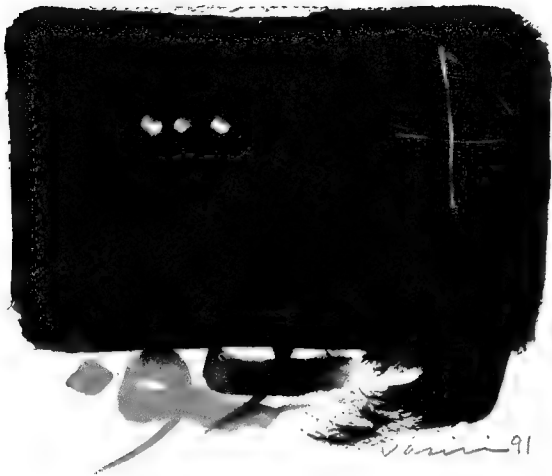
الأصدقاء الشعراء:

محمد صبري يوسف (القاهرة).
طاهر محمد علي - خالد شعلة -
خالد النايب - خالد عطا الله (كوم
اسبي) - شحاتة إبراهيم - محمد
غراب - سعد عبد الله - مكرم فتوح
(المنصورة) - هشام مندي (بنى
مزار) - عماد صيام (الإسماعيلية) -
حسن السيد مصطفى كريم
(جرجا) - محمد أبو الفتوح النكلاوي
(شبراخيت) - السيد أحمد إبراهيم
(المنصورة) - محمد أحمد شاكر
(الإسكندرية) - عبد الرازق السيد
أبو زيد (طما) - صبحي أمين موسى
(المنوفية) - محمود إسماعيل مفتاح
(إمبابة) - إيمان سليمان المسعودي
(القاهرة) - محمد مصطفى الباني
(دمياط) - حسن رجب محمد
إبراهيم (بلقافة سوهاج) - محمد
إسماعيل جاد (سوهاج) - نبيل عبد
المجيد أحمد (أسيوط) - كامل صلاح
كامل (إبكو) - على الأمير منصور
(القاهرة) - يحيى حسن حسنى
(القاهرة) - عاطف لطيف البرديسى

(القاهرة) - جمال الشرقاوى
(القاهرة) - ربيع عبد الرازق
(أسطنها - منوفية) - محمود على
السعيد (حلب - سورية) - عبد
الرحيم كنوان (المغرب) - أسماء
مصطفى بحر (أسيوط) - بهاء لطفى
قابيل (العززية شرقية) - عبده
حسن محمود (قوص) - السيد
محمد منصور (بورسعيد) - صلاح
عبد العزيز محمد (الزقازيق) -
حسن السيد كريم (جرجا) - حسن
حسنى حسن (أداب عين شمس) -
عبد النبى عبد القادر حجاب
(القاهرة) - إبراهيم عبد اللطيف
منصور (كفر الشيخ) - محمود قناوى
الخطيب (درنكة - أسيوط) - مصطفى
إبراهيم آدم (العريش) - جمال ربيع
عبد الحفيظ (بنى سويف) - أسماء
بدر مكرم - مكرم فتوح (المنصورة) -
محمد الصمدى (حماة - سورية) -
نجاح جلال الطهطاوى - صنفوت
راتب إبراهيم الفندور (المنصورة) -
محمد فتحي غريب (القاهرة) -
سماح عبد الرشيد (الإسكندرية) -

أشرف أبو الحمد الخطيب (جرجا) -
رشدى أنور عبد الحكيم - محمد
صالح الجعفرى (العديسات -
الأقصر) - محسن محمد
تهامى (شبرا الخيمة) - حنفى عبد
الوارث محمود (أسيوط) - على سعد
اللقى (سیدی سالم) - أسماء محمد
أبو النجا (أبو قرقاص) - سعاد
الصاوى (كفر صقر) - محب فهيم
(بورسعيد) - أيمن سراج
(الزقازيق).

نتنظر من هؤلاء الأصدقاء
أن نجد لهم مستقبلًا نصوصًا
صالحة خالية من الأخطاء
اللغوية والفنية والاستطرادات
التي تطفئ شرارة الشعر التي
تومض أحيانا من بين السطور.
ونعد القراء أن نحاول تقديم
(ديوان الأصدقاء) شهريًا، بعد
أن أزداد عدد ما يصلنا من
قصائد صالحة، مع ثبات
المكافأة الشهرية المرصودة لكل
قصيدة تنشر في هذا الديوان.



مطبع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المعالم

العدد الثاني عشر
١٩٩٣

العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٣

أقنعة على ميارك

عبد الله محمد جعفر

ما القلانية؟ دراسة مراد وحيد • مشروع بيان المقيم أبو بكر
صديقتان (قصة) نوال السعدوي • نسورا قصيدة محمد سعيد
منظور القص (دراسة) صبرى حبيب • الجذور والثمار دراسة أحمد درويش
أعمال بيكاسو الأخيرة ت خليل كنيت • موسيقى جمال عبد الرحيم ت سمحة الحولى

تونس سوريسون تفجر غضب أمريكا

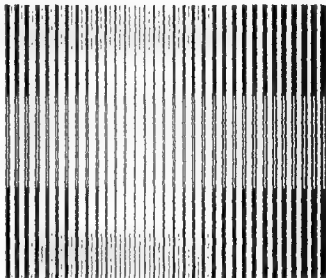
محمد جعفر

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفني نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خرج جمهورية مصر العربية :

الكوب ٧٥٠ ل.س - كتاب ٨ روايات فخرية - البحرین ٧٥٠ ل.س ، سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ ل.س - ديتر - الصحیفة ٨ روايات - السیدان ٢٢٥
ل.س - تونس ٢٠٠٠ ل.س - المغرب ١٤ ل.س - المغرب ٢٠ ل.س - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ٨ ل.س - ديتر - الإمارات ٨ ل.س - سلطنة عمان ٨٠٠ ليرة - غزة
والضفة ١٠٠ ل.س - لبنان ١٥٠ ل.س - قطر ٥٠ ل.س - مارات .

الاشتراكات من الداخل .

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصرية شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات

مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات

وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص

ب ١٢٦ - تليفون ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

لندن : جيفه واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الحادية عشرة • ديسمبر ١٩٩٣ م • جلد ١ الأثر ٤١٤

هذا العدد

٧٩	اغتيال..... عبد الرهاب الأسواني
٩٧	جمعة المايق..... محمود حطى
١٠٩	البحر ينتظر..... جمال عبد المنصور
	■ المقابلات :
١٢٧	موسى جمال عبد الرحيم (إبلا بلا أويان) : سمحة للحرلى
١٤٠	رحيل الدكتور محمد ثابت القنذلى ... أحمد عبد العظيم
١٤٣	وداعاً محمد عزيز الحبابي..... حسن طليب
	الكابوس ما بين السيودراما والأحلام المقتاة
١٤٥ شفاء عبد الفتاح
	■ تعقيبات ورؤى:
١٤٩	مشروع بيان للمثقفين..... أدونيس
١٥٢	هم صباها أنها الوجد الفلسطيني..... رضا البهات
	■ الرسائل :
	تولى موريسون الكاتبة التى هجرت غضب أمريكا
١٥٥	«نيويورك»..... أحمد مرسى
	مراحل الترجيعات الشعرية وجدل الماضى والحاضر
١٦٤	«لندن»..... ص. ح
	فيلسوفيا تكريم فارس الصداقة مارسيل دوشامب
١٦٨	«لبنان»..... بى حى
	ميلونا ميريموى وزيرة الثقافة اليونانية «باريس»
١٧٣ نهاد سالم
١٧٥	■ جولة إبداع :
	■ أصدقاء إبداع :

٤	■ اقنعة على مبارك أحمد عبد المعطى حجازى
	■ الدراسات
٧	ما العقلانية ؟ مراد وهيب
٢٧	فلسفة الصمت في الفكر المعاصر..... رمضان بشاريسى
٤٣	الموسيقى العربية وتعدد الأصوات..... يوسف نجيب
٩٦	دفاعاً عن أعمال بيكاسو... جون بيرجر- ت خليل كلفت
٨١	اغتراب المصري عن ماضيه ميرفت عبد الناصر
	خالتي صفية والدير .. منظور القص وبنية الرواية
١٠٠ صبرى حافظ
١١١	الهدوى والشمس أحمد درويش
	الشخصية الروائية وجدلية العجز
١٢١	والفعل..... مراد عبد الرحمن مبروك
	■ الشعر :
١٣	مشهد آخر..... محمود نعيم
٢٩	نورا..... محمد سليمان
٥٢	قصائد..... محمد فرد أبو سعدة
٧٧	مرثية الشجرة..... أحمد الشيخ
٩٢	وجسه..... صرح كريم
١٠٧	رماد الذاكرة..... المعطي قبيل
	■ القصص :
١٦	صديقتان..... نوال السعدوى
٣٤	لدلة أنثى..... إدوار الخراط
٥٨	شهادة العيون..... عبد الستار ناصر

أقنعة على مبارك!

تعودنا ونحن نتذكر عظماء الرجال ألا نقف فى سيرتهم الشخصية أو فى منجزاتهم إلا على الحوادث والمواقف والأعمال الكبرى. كأنما لا يوجد فى حياة الكبار شيء عادى أو جانب ضعيف.

خذ مثلاً على باشا مبارك الذى احتفلنا فى الشهر الماضى بالذكرى المئوية لوفاته. ما الذى انصب عليه بحثنا ونحن نتكلم عن حياته أو عن أعماله؟ لقد نظرنا فى علاقته بالسلطة، وموقفه من الثورة العرابية، وتحدثنا عما أنشأه من دور العلم وما الله وترجمه فى مختلف العلوم والفنون.

وهذه بطبيعة الحال موضوعات هامة، والبحث فيها ضرورى مطلوب. لكن الباحث قد لا يصل فيها إلى شيء جديد إذا وقف عند حد الوصف والتنظير، ولم يتطرق إلى تحليله وريطه بغيره مما كنا نعرفه عن الرجل أو مما اكتشفناه مؤخراً، مما يتصل بسيرته أو بعمله من الأسرار الخطيرة أو من التفاصيل الصغيرة التى قد يعتبرها البعض تافهة عديمة المعنى، وربما اعتبرها آخرون مسينة غير لائقة، لكن الباحث المدرب الواسع قد يعثر فيها على حلقة مفقودة وقد يستضىء بها فى فهم ما لم يكن يفهمه من قبل أو فى ترجيح رأى على رأى، فليس كل شيء فى سير الرجال أو فى أعمالهم واضحاً، وهناك دائماً ما هو غامض وما يحتمل أكثر من تفسير. وخاصة عندما نواجه رجلاً ك **على مبارك** ظهر فى مرحلة انقلاب لم تخل من اضطراب وانقلاب، واضطر إلى أن يخدم أكثر من سيد فى وقت واحد.

لم يكن **على مبارك** يستطيع أن يحرر بلاده من الجهل والتخلف وشعبه من الظلم والطغيان إلا إذا كانت علاقته وثيقة بالحاكم الطاغية.

والأوروبيين الذين كانوا يملكون سر التقدم هم أنفسهم الذين كانوا يتدخلون فى شئون مصر ويطمعون فى خيراتها ويهتأون لاحتلالها.

وعلى مبارك معجب بالحضارة الأوروبية الحديثة، لا يفرق بين اكتشافاتها العلمية ومبادئها العقلية، ولا بين منجزاتها العملية، وقيمتها الأخلاقية، فلكى تتقدم لابد أن تكون حراً. ولكى تكون قوياً لابد أن تكون عادلاً. لكن على مبارك كان في الوقت ذاته فخوراً بانتمائه لوطنه معترفاً بتقاليد العربية الإسلامية.

وهو يرى أن وطنه مختلف، لكنه لا يستطيع أن يصدم شعب بهذه الحقيقة. وهو معجب بنظم الأوروبيين وأدابهم وتعاليمهم، لكنه يتحفظ حين يتحدث عنها حتى لا يتهمه الرجعيين والنافقون والمستفيدون من الاستبداد بمقالة الأوروبيين أو بالتفريط والتخلي عن التزاماته الوطنية.

ومن الطبيعي في موقف كهذا الموقف أن تتميز حركة الرجل بالحر، وأن يسكت على أشياء، فإذا تكلم فيها اختار لغة تقبل التأويل، ولجأ إلى الاستدراكات، وأنهى كلامه كل مرة بإعلان ولائه من جديد.

وقد عدت بمناسبة الاحتفال بذكره أقراً سيرته فيما قدم من اعترافات صريحة أو ضمنية، وما كتبه عنه سواء، فخطرت لي أسئلة لم أجدها جواباً. أو لم أجد الجواب عنها شافياً.

مثلاً: هل تعتبر كتاب «علم الدين» رواية كما يفعل بعض النقاد أحياناً، أم تعتبرها اعترافات خشي المؤلف أن يريها كلها بلسانه فجرد من نفسه شخصيات أخرى جعلها تنطق بما لم يجب أن ينسب إليه؟ أو أنه وقف متحيراً على الأقل بين آراء لا يقبلها كلها ولا يرفضها كلها فجعل التعبير عنها مناظرة بين شخصيات متعددة وأقنعة مختلفة؟ فإذا كان لابد من أن يكون في هذه الرواية شخص يتحدث بلسان على مبارك نفسه أو بلسان المصريين جميعاً فهو «علم الدين»، أما المستشرق الإنجليزي في الرواية فهو يتحدث بلسان الأوروبيين.

والحقيقة أنني ميال إلى اعتبار هذا المستشرق الإنجليزي المزعوم وجهاً آخر من وجوه «علم الدين»، أو قناعاً آخر من أقنعة على مبارك الذي يتحدث في هذا الكتاب عن المرأة وما يجب لها من حقوق تتساوى بها مع الرجل، فيسلم لها على لسان «علم الدين» بأن «تتجر في العلم إلى غايته» وأن تتعهد مع زوجها في الرأي، وتسانده في كسب الرزق دون أن تغادر منزلها لأن :

«عوائد الشرقيين أجمل وأكمل، وأعون على حفظ الشرفه وأصون للعرض من أسباب التلف». على حين يكل على مبارك للمستشرق الإنجليزي أن يدافع عن حق المرأة في الخروج والسفر والاختلاط والعمل. يقول المستشرق لصديقه «إن الذى ذكرت أيها الشيخ من المحذورات لا تمنع منه العزلة الكلية، لأن كل امرأة يمكنها أن تعلم كل شيء وهى في منزلها بأن تنظر من الشباب مثلاً فترى كل ما يمر بالشوارع والحارات، فتعرف أوصاف النساء والرجال وأحوالهم، فمن أحبته خاطبته وما أعجبها فعلته». والتدريب وحدها لا العزلة ولا الحجاب - هي التى تصون المرأة من الزلل، وترشدنها لما يجب عليها من الفروض ويكسوها حلل النروة اللائقة بها وبزوجها وأقاربها. ثم إن هذا الحجاب لا يوجد إلا في بعض من البلاد الشرقية. «فإن جميع نساء الأرياف ونساء عربان البادية وبلاد العرب وأهل المغرب وسواحل الشام وأرض الحجاز لا يحتجبن عن الرجال، وربما قمن مقام أزواجهن في بعض الأحوال كإكرام الضيف والأخذ والعطاء مع الإجاب». .

مكلاً نرى إلحاح على مبارك في تنفيذ آراء المحافظين أن أنصار الحجاب واحتشاده وحرارته في سوق حجة، مما يمكن أن نستنتج معه أن على مبارك كان من وراء قناع !

وفى بعض اعترافات على مبارك ما يدل على إعجابه الشديد بالأوروبيين ورغبة قوية فى مخالفتهم فى حياتهم اليومية وعدم الاكتفاء بنقل علومهم، فهو يروى أن «لاصبيير بك» ناظر مدرسة الهندسة التى كان المبعوثون المصريون يدرسون فيها عرض عليه بعد إتمام دراسته بتفوق أن يبقى فى فرنسا ويعين فى المدرسة التى تخرج فيها معلماً، وأن زميله فى البعثة على باشا إبراهيم مال إلى قبول هذا العرض ليجمعا بين شيتين:

الدراسة «حتى نستوفى فوائدها، ثم نسيح فى الديار الأوروبية لنشاهد الأعمال ونطبق العلم على العمل، مع كشف حقائق أحوال تلك البلاد وأوضاعها وعاداتها، وكان ذلك نعم المقصد، ولكن أراد الله غير ما أراد هو، وتوفى إلى رحمة الله تعالى ثم تولى حكومة مصر المرحوم عباس باشا فطلبنا للحضور إلى مصر نحن الثلاثة».

شئ آخر يتصل بما قصده على مبارك من إنشاء مدرسة «دار العلوم» ، قد بدأت الفكرة كما يقول الدكتور حسين فوزى النجار فى دراسته القيمة «على مبارك أبو التعليم» الصادرة فى سلسلة «أعلام العرب» - بإنشاء قاعة للمحاضرات العامة تلحق بالكتبخانة الخديوية، وتتولى الأوقاف الإنفاق عليها وعرفت باسم «مدرسة الكتبخانة» أو «محل التدريس» أو «دار العلوم» أو «المدرج» أو «الانفتياتر» واختير لها عدد من الأساتذة يحاضرون فى الأدب والتفسير والحديث والفقه والفلك والطبيعة والعمارة والسكك الحديدية والتاريخ والنبات، ويؤمها كل من شاء دون قيد أو شرط «من جميع أجناس الناس من أهل الوطن وغيرهم على أى هيئة أو صفة كانوا».

وهذه شروط تجعلنا نظن أن القصد من «دار العلوم» أن تكون جامعة مدنية تختلف عن الأزهر الذى هو جامعة دينية، فلنا إذن أن نفكر فى المثال الذى يمكن أن يكون على مبارك قد استوحى منه الفكرة، وهو «الكوليج دو فرانس» الذى أقامه ملك فرنسا فرنسوا الأول عام ألف وخمسمائة وثلاثين للميلاد ليكون جامعة علمانية تنافس جامعة «السوربون» التى كانت جامعة كاثوليكية خاضعة للكنيسة. وقد عرض هذه الفكرة على الملك فرنسوا الأول مفكر إنسانى ممن تمردوا على تزعم الكنيسة الفرنسية وهو جيروم بوييه، وكان متخصصاً فى الدراسات الهلينية. وإلى يرجع الفضل أيضاً فى إنشاء «مكتبة فونتينيلو» التى أصبحت «دار الكتب» فى فرنسا أو «المكتبة الوطنية» كما تسمى الآن. وقد أخذ الملك برأى «مسيو بوييه» لجعل الجامعة الجديدة حصناً للدولة المدنية، كما أن «السوربون» هو حصن للكنيسة التى كانت لا تقف تنحدر فى أعمال الملك وتريد أن تعيد فرنسا إلى العصور الوسطى، فنشأ «الكوليج دو فرانس» الذى سعى أولاً «معهد اللغات الثلاث» أى اللاتينية، واليونانية، والعبرية، ثم أصبح «معهد المحاضرين الملكيين» ثم أخذ اسمه الزاهى فى أوائل القرن الماضى واستقر عليه.

ونحن لا ندمى أن علاقة الخديو إسماعيل بالأزهر كانت علاقة صراع عنيف كما كانت علاقة ملوك فرنسا بالكنيسة. ومع هذا فالخديو كان يريد أن يجعل مصر «قطعة من أوروبا» أما الأزهر فكان بحكم وظيفته محافظاً، وإن من الجائز أن تكون فكرة على مبارك من إنشاء «دار العلوم» مستوحاة من فكرة جيروم بوييه من إنشاء «الكوليج دو فرانس» . فإذا صح هذا فالفرق كبير بين الفكرة والتطبيق!

ما العقلانية ؟

وفي الفلسفة الإسلامية يتخذ ابن رشد نبيلاً على العقلانية في مجال العلاقة بين الشريعة والحكمة . فهو يحدد هذه العلاقة في ضوء نظريته عن المعرفة ، إذ هو يفرق بين ثلاثة أنواع من المعرفة : خطائية ، وجدلية ، وبرهانية ، وأدقها البرهانية لأنها تبدأ من المبادئ الأولية للعقل ، وهي واضحة بذاتها ، ويستنتج منها - بسلسلة من القياسات الدقيقة المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً - نتائج تشترك في الوضوح والبداهة ، وفي يقين المقدمات . وطريق البرهان هو طريق الحكمة إذ « الحكمة هي في النظر إلى الأشياء بحسب ما تقتضيه طبيعة البرهان »^(١) .

وفي الفلسفة الحديثة يعد ديكارت مؤسس المذهب العقلاني بلا منازع ، فهو يقرر أن العقل واحد عند بني البشر أجمعين^(٢) فهو الشيء الوحيد الذي يجعلنا أناساً ، ويميزنا عن العجماءات . وما منشأ الآراء للتباينة سوى تباين الطرق في استخدام العقل .

العقلانية مذهب فلسفي يدور على أن للعقل وجوداً قائماً بذاته ، وأن هذا العقل قادر على تعقل الوجود ، وعلى أن يكون مرشداً أخلاقياً للإنسان . ومن ثم فهذا المذهب يدور على محاور ثلاثة : نظرية المعرفة ، والميتافيزيقا ، والأخلاق .

العقلانية من حيث هي نظرية المعرفة تفرق بين نوعين من الحقائق : حقائق تجريبية وحقائق عقلية . الحقائق التجريبية ممكنة وجزئية ونسبية ، ومصدرها الإدراك الحسي . أما الحقائق العقلية فهي ضرورية وكلية ومطلقة ، ومستقلة عن الإدراك الحسي ، والإنسان أياً كان ، قادر على إدراكها . ومما يميز «مينون» لأفلاطون تتخذ العقلانية للتدليل على السمة الأدبية للحقيقة ؛ حيث يطلب سقراط من أحد خدمه مينون ، وهو عبد صغير ، حل مسألة هندسية ، مع أنه لم يدرس العلوم الرياضية ، فيوفق العبد في حلها ، وذلك بتذكر معارف كانت كامنة في عقله .

وبالتالى لا تستند إلى شهادة الحواس ، والمنطق ، ومعه الميتافيزيقا ، يَكُون علم اللاهوت الطبيعى ، والأخلاق تكون علم القانون الطبيعى . وهذان العلمان مفعمان بمثل هذه الحقائق الضرورية التى نستدل عليها بمبادئ جوانية ، نسميها فطرية (٤) .

وقد طغت النزعة الفطرية على العقلانية إلى الحد الذى فيه ارتبطت المثالية بالعقلانية ، باعتبار أن الفكرة المحورية للمثالية أن المعرفة فعل باطن يصدر عن العارف . ومتى كانت هذه طبيعة المعرفة فهي لا تقع إلا على موضع باطن ، فلا يسمع العارف أن يعرف غير ذاته ، ولا يسمعه أن يهرب إلى خارج لكى يعرف موضوعا خارجيا . فإن من التناقض أن تكون المعرفة فعلا باطنا وتترك شيئا خارجيا . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن ديكارت هو أول عقلانى يُظهر المثالية مذهبا واضح المعالم . لم يلجأ مثل أفلاطون إلى أسطورة وجود مسبق للنفس فى عالم معقول لتبرير عقلانية مذهب بل اكتفى بالاعتقاد أن النفس مشتملة على معان غريزية أو فطرية بسيطة أولية ، ومن ثمة واضحة متميزة . تألف منها أشياء كثيرة ، ومن الأشياء عوالم كثيرة ، فلا تحتاج إلى التجربة إلا لنعلم أى عالم هو موجود فعلا . فهي مستكفية بذاتها ، مستغنية عن الطبيعة فى إقامة العلم الطبيعى .

وأية نظرية للمعرفة من شأنها أن تثير مشكلات ميتافيزيقية . وكل مشكلة ميتافيزيقية لها أكثر من حل . فإذا قلنا عن نظرية المعرفة إنها عقلانية فثمة نوع من الميتافيزيقا يمكن أن يقال عنه إنه عقلانى . وأول قضية ميتافيزيقية هى قضية العقل ، عند أفلاطون ، والعقل ،

ومع ذلك فإن ديكارت يحدد الطريق أو المنهج لإجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة . ولهذا للنهج أربع قواعد ، أهمها القاعدة الأولى ، ويتنص على «ألا أسلم شيئا إلا أن أعلم أنه حق» . والعلم الذى يعنيه هو الإدراك بالمدس الذى من شأنه أن اتبين أى الأفكار واضح ، وأيها غامض . الفكرة الواضحة صادقة ويقابلها موضوع . أما الفكرة الغامضة فانفعال ذاتي . وهذا يعنى أن العالم الخارجى لا يُعلم إلا بعد افكاري وعلى مثالها . ومن ثم فالرياضيات والطبيعيات علوم استنباطية من حيث أن قضاياها يمكن استدلالها من عدد قليل من المبادئ الأولية ، ثم هى قليلة من حيث إن هذه المبادئ ليست مستمدة من التجربة ، وإنما من العقل ، وقد يكون لكل علم مبادئ خاصة به لا ترد إلى مبادئ علم آخر . وقد تكون مبادئ العلوم برمتها مردودة ، فى نهاية المطاف ، إلى معانى عامة مشتركة ، وفى هذه الحالة تتحقق وحدة العلم . وقد كانت هذه الوحدة حلم ديكارت . فقد كان يبحث عن المبادئ أو اللعل الأولى لكل ما هو موجود ، أو ممكن الوجود ، فى هذا العالم . ثم يستنبط من هذه المبادئ جملة الحقائق العلمية بمساعدة سلسلة من الاستدلالات البسيطة التى يستعين بها علماء الهندسة للوصول إلى استدلالات أشد تعقيدا (٥) .

وتأسيسا على ذلك فإن العقلانية لا تقف عند حد الرياضيات والطبيعيات ، وإنما تتجاوزها إلى الإنسانية يقول ليبنتز فى مقدمة كتابه «محاولات جديدة فى الفهم الإنسانى» (١٧٠١ - ١٧٠٩) يبدو أن الحقائق الضرورية التى نعتز عليها فى الرياضيات الخالصة ، وعلى الأخص فى الحساب والهندسة ، ينبغى أن تكون لها مبادئ لا تستند فى البرهنة عليها إلى الأمثلة ،

إليها مرحلة عاشره تصور أمال كونترسيه فى المستقبل، وأورد هنا ترجمة لجزء مما كتبه عن المرحلة التاسعة :

«لقد تابعنا العقل الإنسانى وهو ينمو نمواً بطيئاً بفعل التقدم الطبيعى للحضارة ، وراقينا الخرافة وهى تتحكم فى العقل فتفسده ، وكذلك الطفيان وهو يضعف العقل فيميته بفعل البؤس والخوف .

وقد راينا العقل وهو ينزع عنه القيود فيتحرر من جزء من كل ، ثم يمضى وقته فى استعادة قوته مهيناً نفسه للحظة التحرر . وعلينا دراسة المرحلة التى يتحرر فيها العقل تماماً من قيوده . وإذا علقت به آثار هذه القيود فعليه أن يحرر نفسه منها رويداً رويداً . وإذا قدر له أن يتقدم بلا عوائق فستظل عقبة وحيدة فى طريقه ، وهى العقبة التى تكمن فى كل لحظة تقدم ، بحكم أنها الإفراز الحتمى من العقل ، أو بالأحرى من العباقرة بين وسائل استكشافها للحقيقة ومقاومة جهدها .

إن التعصب الدينى دفع سبع مقاطعات بلجيكية إلى التحرر من طغيان أسبانيا ، وتكوين جمهورية فدرالية . والتعصب الدينى وحده هو الذى أيقظ روح الحرية الإنجليزية التى أزهقتها حرب أهلية دموية فتجسدت فى دستور كان موضع إعجاب الفلاسفة . وأخيراً فإن الاضطهاد الدينى قد حدث الأمة السويدية على استعادة جزء من حقوقها» .

عنده ، ذاكرة . ذلك أن النفس قبل اتصالها بالبدن كانت فى صحبة الآلهة ، تشاهد فيما وراء السماء موجودات ليس لها لون ولا شكل ، ثم ارتكبت إثمأ فهبطت إلى البدن فهى إذا أدركت أشباح المثل بالحواس «تذكرت» المثل ، ولهذا يقول أفلاطون : «إن العلم ذكر والجهل نسيان» . والعقل ، عند الرواقيين هو قانون العالم ، والعالم إلهى بالنار ، ولهذا فالعقل هو قانون النار ، بموجبيه وقعت الأحداث للماضية ، وتقع الأحداث الحاضرة ، وستقع الأحداث المستقبلية . وعندما ينكر الرواقيون ، العناية الإلهية فهم يريدون بها تلك الضرورة العاقلة التى تتناول الكليات والجزئيات . والعقل ، عند المسيحيين ، جوهر روحى بسيط ويلزم من روحانيته أنه خالداً ، بل إنه خالداً أيضاً من حيث إنه يدرك الوجود على الإطلاق . وهو من حيث هو كذلك ينزع بطبعه إلى الوجود دائماً . ولا يجوز أن يذهب النزوع الطبيعى سدى ، فالعقل إذن يبقى بعد فساد الجسم . أما أتباع الفيلسوف الإسلامى ابن رشد ، فيقولون إنه ليس هناك سوى عقل مفارق واحد للجميع هو العقل الفعال ، عقل فك القمر . والمعتقدات موجودة فى هذا العقل ، الأمر الذى يفترض أن الإحساس لا يعود كونه فرصة أو مناسبة للتفعل ، وأن المفكرات موجودة بالفعل سواء فى أنفسها أو فى عقل أعلى .

أما فلاسفة التنوير ، فى القرن الثامن عشر ، فيمكن إيجاز رأيهم فى العقل بما جاء فى كتاب كونترسيه بعنوان «صورة تاريخية عن العقل الإنسانى» يدور على ثلاثة الفاظ : العقل ، والتسامح ، والإنسانية ، وعلى تسع مراحل تعبر عن التقدم التاريخى للبشرية مضافاً

ويمكن القول أيضا إن التعصب البنيى هو الذى دفع فلاسفة التنوير إلى إعلاء سلطان العقل، بمعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد عبر كانط عن هذا السلطان فى مقاله المنشور عام ١٧٨٤ «جواب عن سؤال ما التنوير ؟» نترجم جزءاً من أهميته التاريخية.

«التنوير هجرة الإنسان من اللارشد ، والارشد علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الاستفادة من عقله من غير معونة من الآخرين . كما أن اللارشد سببه الإنسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقص فى العقل ، وإنما نقص فى التصميم والجرأة على أعمال العقل من غير معونة من الآخرين . كن جريئاً فى أعمال عقلك ... هذا هو شعار التنوير . فالكسل والجبن هما السببان فى بقاء معظم البشر فى حالة اللارشد طوال حياتهم ، مع أن الطبيعة قد حررتهم من الاعتماد على الآخرين . بل هما السببان فى تسهيل الأمر للآخرين إنه يطيب لنا أن نكون من غير الراشدين ، بل يطيب لنا أن يكون الكتاب بديلاً عن عقلى ، والكاهن بديلاً عن وعيى والطبيب مرشداً لما ينبغي تناوله من طعام . وليس ثمة مبرر للتفكير إذا كان فى مقدورى شراؤه ، فالأحر كفىل بتوافير جهدى . إن الغالبية العظمى من البشر (ومن بينهم الجنس اللطيف باكملهم) تدرك أن الطريق إلى الرشيد ليس فقط وعراً بل محفوفاً بالمخاطر . ولهذا السبب فإن هؤلاء الأوصياء قد تكفلوا برعايتهم رعاية جمة ، وحذروهم من الاعتماد على أنفسهم، وذلك بعد

إصالتهم إلى أغبياء . ومنعوا هذه الكائنات المسالمة من ترك المشايبات التى اعتادوا استخدامها . ومع ذلك فالخطر ليس داهماً . فهم سرعان ما يقعون على الأرض ، ويتعلمون كيف يمشون . ولكن إذا ما حدث ذلك مرة واحدة فإنه كفىل بإبخال الفزع ، وتبسيط المهمة ، من إعادة المحاولة ، ومن ثم فإنه من العسير على الإنسان العثور على مخرج من اللارشد الذى يتحول إلى شيء من الغريزة الطبيعية، بل يصبح اللارشد محبباً إلى الإنسان، ومن ثم يكون غير مؤهل لاستخدام عقله ، لأنه حرم من محاولة استخدامه . فثمة قواعد وصيغ معينة ، وأدوات آلية للممارسة السياسية لمواهب الإنسان الطبيعية ، وهى حجر الزاوية لهذا اللارشد . فلن يكون فى مقدوره إلا أن يقفر قفزة لا تخلو من المخاطرة فوق فجوة ضئيلة لأنه لم يتدرب على مثل هذه الحركة الحرة . ولهذا فثمة نفر من البشر كان قادراً على تحرير نفسه من اللارشد ، وعلى السير قدماً بخطى ثابتة ، وذلك بمجهود ذاتى .

ولكن عندما يصبح فى مقدور الأمة أن تنير ذاتها ، وتدخل فى دائرة الممكن فإن القلة منها هى التى تكون حرة ، وهو أمر يكاد يكون حتمياً .

وينبغى هنا أن نلفت النظر إلى أن العامة ، التى كانت قد خضعت للأوصياء فيما مضى ، تفرض على هؤلاء الأوصياء ممارسة تحكمهم ، وذلك إذا استئثار العامة بعض الأوصياء العاجزين عن التنوير . وهذا نوع من سوء الطوية

له اضراره ، بل نوع من الانتقام تمارسه العامة
إزاء من اقام نفسه وصييا عليهم . ومن ثم
فاستخارة الأمة عملية بطيئة... إن الثورة قد
تسقط طاعية، ولكنها لا تستطيع أن تغير أسلوب
التفكير، بل على الضد من ذلك فإن الثورة قد
تولد سوء طوية تكبل الدماء .

إن التنوير ليس في حاجة إلا إلى الحرية.
وأفضل الحريات خلو من الضرر هي تلك التي
تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان في جميع
القضايا. وهنا قد أسمع أصواتا تنادى قائلا: لا
تفكر - يقول الضابط لا تفكر بل تدرب ، ويقول
الممول لا تفكر بل ادفع، ويقول الكاهن لا تفكر بل
أمن (ولكن ثمه سيد واحد في العالم ينادى قائلا:
فكر كما تشاء، وفيما تشاء، ولكن اطع) ومعنى
ذلك أن الحرية مقيدة. ولكن ما القيد الذي يعرقل
التنوير؟ بل ما الذي لا يقيد التنوير؟ جوابي على
النحو الآتي: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه
الحرية هي التي تنير البشر. أما الاستخدام
الخاص فقد يكون مفيدا إلى حد ما، ولكنه لن
يكون مانعا من تقدم التنوير، وأعني بالاستخدام
العام للعقل استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى
القراء جميعا، وأعني بالاستخدام الخاص
استخدام الإنسان لعقله في وظيفته المدنية» .

أما العقلانية من حيث هي أخلاق فهي تدور على
سلطان العقل المطلق بلا منازع. فكل ما ليس عقلانياً هو
غير معقول، وكل ما هو غير معقول ينبغي حذفه. وكل
اعتقاد مهما بلغ قيمة ما ينطوي عليه من تراث هو في

عداد الخرافة إذا أخذ بمقياس العقل الصريح ولهذا فإن
التنظيم العقلاني للإنسانية ينبغي أن يكون خاضعاً
للعقل. وهذه هي يوتوبيا دالامبير وديدرو
وكوندرسيه وفولتير والانسيكلوبيدين .

وحيث إن الإنسان عقلاني بالفطرة ، وأن معياره
للتفرقة بين الخطأ والصواب، وبين الخير والشر يستند
إلى الأنوار الطبيعية فهو إذن خير بالفطرة . وإذا ما
ارتكب شراً فعلياً أن نبعث عن أسبابه في غير الإنسان.
وحيث إن العقلانية تنكر الوراثة والتراث فالأفراد
متساوون فيما بينهم بالفطرة. وإذا لم يكونوا متساوين
فهذا مردود إلى تباین التعليم الذي يفضى إلى منح
الامتيازات للبعض دون الآخر. يقول هلفسيوس في
كتابه عن الروح.

« إن العقل والعبقرية والفخيلة من نتائج
التعليم، فما نحن عليه مردود إلى التعليم » (٦) .

ويرد برودون نظرية المساواة إلى أساسها
الأنطولوجي، إذ يقول «الإنسان مساو لأخيه الإنسان
بالطبيعة ... وإذا كان ثمة فارق بينهما فليس ذلك ناشئاً
من الفكر المبدع الذي منحهما الوجود والصورة، وإنما
هو ناشئ من ظروف خارجية نشأ فيها الأفراد
وترعرعوا» (٧) .

وإذا كان التعليم مؤثراً في الأفراد فالتشريع مؤثر
في الشعوب. وكل منهما السبب في تمييز شعب عن آخر.
يقول هلفسيوس :

«إن لكل أمة رؤيتها الخاصة التي تشكل
خاصيتها. وهذه الخاصية لدى كل شعب، إما أن

وفى نهاية المطاف ينبغي التنويه بعدم الخلط بين العقلانية والعلم الوضعى، ذلك أن الرؤية العقلانية رؤية قبلية واستنباطية للكون والمجتمع. أما العلم الوضعى فيستند إلى التجربة فى الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الفيزيقية والأخلاقية، وإلى الإفادة من هذه القوانين فى تحسين ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية وفى هذا الإطار يستند العلم الوضعى إلى مبدأ يكون : «التحكم فى الطبيعة لا يتحقق إلا بالسيطرة عليها» .

تتغير فجأة وإما تتغير تدريجيا ، وفقا للتغيرات التى تحدث لشكل الحكومة، وبالتالي للتعليم العام. وكل حكومة تمنح امتها خاصية سامية أو رديئة. إن غياب المساواة ليس خطأ الطبيعة وإنما خطأ السياسة الغبية التى تسمح للحاكم أن تكون سلطته فى خدمة منفعه الخاصة. ومعنى ذلك أيضا أن التشريع الجيد هو أساس الأخلاق الطيبة» .

(١) ابن رشد ، تهاافت التهاافت، الطبعة الإعلامية ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٠١ .

(٢) Descartes, Discours de la Méthode. (٣)

Nouveaux Essais, Préface, éd. Janet, P. XVI (٣)

De l'Esprit, discours III, chap. XXX, note K. (٤)

Hèlvetius, De l' Homme, sect, IV, Ch. II (٥)



مشهد أخير

سرٍ سريعاً، تقدم إلى النقطة الذهبية
 ضع ما يفيضُ عن الموتِ في كلماتِ القصيدةِ
 واستهلكِ اللغةَ المعدنيةَّ،
 والزمنَ المتبقى على العشبِ
 تلكَ المدينةُ تطفو بأنقاضها
 بينما الليلُ يشفى بأخضره عبر نافذةٍ ومدارٍ
 وطفلٌ يطاردُ كلبينِ ملتصقينِ
 نساءً يلعبنَ أطفالهنَّ، ويطحخنَ
 خرفشةَ الحشراتِ على الدرجِ المتآكلِ، والعتباتِ

وجسمك، بعد جماع سريع
يناوشُ فوق الفراش بقايا الحصى المحترق
يتناسلُ، مُستوحداً، فى مرآياهُ

فى هذه اللحظة الشبقية،
حيث امتزاج الظلام الرخامى بالشهوات
وحيث تعقبتُ أحصنةً بأجيجِ الرمالِ
تهبُّ من البحر، وامضةً فى الأفقِ
سوفَ تنتشرُ الرغباتُ على الجلدِ، والمقعدِ الخشبى
ويأتيكُ من هذه المراةِ الضدُّ طفلاً
وسوفَ تعاودُ نسيانكُ الظاهرى
وأنتَ تحركَ تمثالكَ الحجرى

فكيف استطعتِ اللونُ من غيرِ اقنعةٍ؟
وتمثلتِ أمكنةً وتواريخَ كى تجتلى صورةُ الروحِ
لا رؤيئةً فى الكتابةِ

لا غيرِ أخيلةٍ منتقاةٍ
وغيرِ نبالاتِ ضوءٍ تنوسُ على قططِ
متماوئةٍ، تتقافزُ فوقِ سلالِمِ أبنيةٍ

حيث تنقذ العتمة الغسقية غائصة في الحنق

قد طويت صحائفك الباقيات

وأعددت ذاكرة إنتقائية، وشوارع ليلية

انعقدت على حجر البرق

ثم انطويت على هوة

وبقيت إلى الآن مكتسفاً بالورق



صديقتان



اللمعة فى الننى الأسود لا زالت كما كانت منذ ثلاثين عاماً قوية مقتحمة كضوء النهار، وذراعها ارتفعت بغير إرادتها لتعانقها. عضلات الذراع تتقلص متردة بين العناق الكامل أو ترك مسافة هواء. أية مسافة وإن كانت ميليمتر تمنع تلامس الصدر بالصدر..

صدرها لازال منذ ثلاثين عاماً ومن فوقه الوشم كزهرة البنفسج، والذهدان الصغيران تحت الثوب الأبيض عضلاتهما مشدودة منتصبه متحفرة للطاء بغير مقابل، وقلبها مفتوح كفتاة ساذجة وبراءة طفلة لم يلمسها رجل ولم تحمل ولم تلد ثلاث مرات وابنها الاكبر أصبح رجلاً وابنتها الصغرى لها طفلان.

ثلاثون عاماً مضت دون أن تلتقيا وإذا لمحتها فى مكان وكادت العيون تلتقى حركت رأسها إلى الناحية الأخرى لتبتعد العين عن العين، ولم يكن اليوم الواحد يمر دون أن تراها أو ترفع سماعة التليفون لتحكى لها ما حدث فى نهارها وليلها. وفى أيام الدراسة لم تكن الساعة الواحدة تمر دون أن تلصق رأسها برأسها وتهمس بأخر خبر، أو فكرة شيطانية، أو مجرد نكتة. وتضحكان بصوت مكتوم حتى ينتفخ صدرهما بالهواء وتوشكان على الاختناق، فيندفع الهواء المحبوس من الأنف والفم بغير إرادتهما

على شكل شهباء متقطعة، فإذا بالمدرس يتوقف عن حركته الدائبة بالكبدول أمام السبورة ويأصبع نحيل مدبب كأصبع العباشير يطربهما خارج الفصل. وفي الإجازات الصيفية لا يكون الصيف صيفاً ولا السفر سفرأ إلا إذا جاءت معها صديقتها، والبحر والرمل والبيت والمدرسة والشارع والدنيا كلها بغير صديقتها تفقد البهجة، والحياة تبدو مملة بلا فرح، وليس فيها إلا الأب والأم والإخوة والخالات والأعمام. وهؤلاء كلهم ليس بينها وبينهم كلام ولا حديث، ولا يعرفون عنها شيئاً إلا نتيجة امتحان آخر العام، واستدارة جسمها وهو ينمو، والنهدان يكبران ويكبران ليصبح صدرها بحجم صدر أمها. ومن تحت صدرها الضخم لا يعلم أحد منهم أن عضلة صغيرة بحجم قبضة يدها تدق وتدق إذا وقعت عينها من خلال ثقب النافذة على الوجه الطويل بأنفه الحاد والشارب الكثيف الأسود، ولا يمكن أن يسرى اسمه على لسانها، وأمها تنهد في راحة وأذنها ملتصقة بباب غرفتها المغلق عليها وصديقتها، فلا يمكن أن تلتقط أذنانها من ثقب الباب اسم رجل يتردد بينهما وإنما هي كلها أسماء مؤنثة، وفي نهاية كل اسم ترهف أذنيها حتى الحرف الأخير فإذا بالتاء المربوطة في نهاية كل اسم تجعل أمين أمينة أو نبيل نبيلة حتى نهاية الحديث الذي لا نهاية له لآخر النهار، وآخر العام، والعام الأخير في الدراسة والامتحان النهائي ثم التخرج، ويوم عقد القران تنفصل التاء المربوطة فجأة عن الحرف الأخير ويصبح الاسم مذكراً.

ذراعها لازالت مرفوعة بغير إرادتها، وعضلات الذراع متقلصة مترددة بين التلامس الكامل أو ترك مسافة بين الصدرين. صدرها كبير ضخم متهدل تحت ثوب الحداد الأسود كصدر أمها الكبير ارضعتها منه وإخوتها السبعة ولم يفرغ ولم ينقص بل كان يمتلئ أكثر وكراهيتها لأمها تزداد، ومنذ فطمتها أمها لم يحدث أبداً أن تلامس صدرها مع صدر أمها في عناق، وإن سافرت ثم عادت فلا يزيد العناق عن تلامس اليد باليد أو الذراع ترتفع لتحوطها دون التصاق ولنظّل دائماً مسافة هواء تفصل بينها وبين أمها، وفي الهواء تسبح ذرات بلون التراب. وفي أذنيها يسرى الصوت الناعم كصوت أبيها وهي متكورة كالجنين فوق صدره العريض المغطى بالشعر، ورأسها يزحف فوق عنقه الضخم ثم تتسلق لتمسك شاربه الكثيف تفوح منه رائحة البخان، ومن خدها يقرصها فتضحك بشدة، ومن شاربه تشده، فيقهقه كاشفاً عن أسنان صفراء بالتبغ، وترفع أمها عينيها وهي تكتس الأرض على امتداد مسافة الهواء

تسبح فيها ذرات الغبار وفوق عينيها طبقة رمادية. ويهمس الأب في أذنها بصوت ناعم: «امك تغار منك»، ويغشاه أذنيها المخاطي يلتحم الصوت وتسرى الحروف في عروقتها كرات من الدم تتحول في خلايا المخ إلى فكرة ثابتة كقطعة من الرصاص: «أمها تناهسها وهي والمرأة غريمتان».

ومات أبوها قبل أمها فأيقنت أن أمها قتلتها وامتلأت عيناها بنظرة الإدانة لها دون سؤال ودون كلام، حتى النفس الأخير وهو يخرج من صدر أمها الكبير وذراعاها ترتفع لتحوطها في العناق الأخير دون تلامس، وقبل أن ينسدل الجفن فوق العين إلى الأبد رفعت إليها أمها عينيها بحدقتين متسعيتين، وفي نظرتها المتسعة دون كلام أدركت حقيقتها، واتسعت بالإدراك عيناها، واتساعهما بدا لها كاتساع الأرض واتساع الحقيقة المكتشفة بعد فوات الأوان. والجفن سقط فوق العين إلى الأبد، وعضلات ذراعاها تستमित في الالتفاف حول صدر أمها دون مسافة هواء، لكن المسافة لم تعد هواء وأصبح لها كثافة الحائط، وصدر أمها لم يعد صدرا وتجمد تحت يدها كمساحة من الأرض بلون الأرض، والحائط في غرفة أمها تلاشى طلاؤه وظهرت قطع الطوب الواحدة فوق الأخرى، ومن فوقها صورة أبيها يرتدى فوق رأسه شيئا كبيرا بحجم رأس آخر، وفوق كل كتف انتفاخة بحجم كتف آخر، وفي كل عين من عينيه المبتسمتين في رقة عين أخرى بغير ابتسام وبغير رقة.

ذراعاها المرفوعة لازالت تلتف حولها في محاولة يائسة للعناق، وإلغاء المسافة بين الصدرين، والصدر الآخر منتصب مشدود العضلات وقلبها مفتوح متحفز للعطاء، لكن صدرها كبير متهدل ممتلىء بالذنب، ثقيل بثقل الأرض وثلاثون عاما عاشتها وهي تكره أمها والصدر الكبير الذي ورثته عنها، والكراهية امتدت من صدرها إلى كل جسمها، ولم تعد تصدق أن رجلا يمكن أن يحبها يمثل ما أحبها أبوها. وتزوجت بعد موت أبيها من رجل أخفته في صدرها العام وراء العام، وبعد القران سقطت عنه ثاء التانيث المربوطة، وفوق صدره المغطى بالشعر تتكرر كالجنين وتزحف برأسها فوق عنقه لتشد شاربه وتضحك. ولم تسمعه أبدا يضحك أو حتى يبتسم، وأنجبت منه أربعة أولاد وينت بغير ابتسام وبغير فرح وبغير لذة، حتى لذة الأكل راحت، ورائحة الصبح راحت، ولم يعد في أنفها إلا رائحة التراب وهي تكنس الأرض، ومن فوق الكتبة ابنتها الصغيرة تتأرجح على ركبتيه ويصنع من نفسه حماما لتركيه، وعبر

سحاح الشمس المحمل بذرات الغبار تلتقي عيناها بعيونهما الأربعة فيتوقف الضحك ويضيع الابتسام
ويطفو فوق العيون الستة لونا رماديا.

منذ ليلة الزفاف وهي تكرهه، وابنها الأول كبير وهي لا تزال تغسل ظهره بالليفة والصابون والشعر
الكثيف نبت كالعشب فوق صدره، وكلما خرج وعاد تحوطه بذراعها وصدرها الممتلئ الكبير يحوط
صدره، وفي أذنيها يسرى صوت أبيه الفليظ: لم يعد طفلا، أصبح بغلا. ويرد الابن بصوت مكتوم : ليس
بغلا إلا أنت.

وتنتصب الشعرات البيضاء فوق الشفة العليا كاشفة عن أسنان متاكلة صفراء بالنبع، وترتفع
الكف الكبيرة في الهواء مترددة بين السقوط على وجه الابن أو وجه أمه وقيل أن يزحف الشيب إلى
الشعر الأسود كانت الكف تسقط على وجه الطفل لكن الطفل أصبح رجلا وارتفعت قامته ضعف قامته
أبيه ولم تعد الكف الكبيرة تتردد في السقوط على وجه الأم.

في كل صفة كانت يداها ترتفع في الهواء متقلصة العضلات مترددة بين السقوط على وجهه أو
على وجه واحد من أولادها الأربعة أو البنت الصغيرة، وفي كل مرة لم تكن يدها تسقط إلا على وجه
البنت فهي الأصغر وهي الأضعف وهي فوق كل ذلك ليست إلا بنتا. وفي الليل تنام إلى جواره وكان
شيئا لم يحدث، ويمتد ذراعه نحوها ليحوطها وكان شيئا لم يحدث، وفي الصباح تصنع له الشاي وكان
شيئا لم يحدث ويخرج إلى عمله كالعادة ثم يعود يعد الظهر، وتخرج إلى عملها كالعادة بعد أن يخرج،
ثم تعود قبل أن يعود ليحدها وقد كنست وغسلت وطبخت.

لازال ذراعها تمتد لتحيط الصدرين معا، وعضلاتها تنقلص عاجزة عن إلغاء مسافة الهواء بين
الصدر والصدر، والعين عاجزة عن الثبات في العين لكن اللمة في النني الأسود لازالت قوية مقتحمة
كضوء النهار كما كانت منذ ثلاثين عاما، وحول العينين والقم خطوط في الجلد كالتجاعيد لكن الوجه
لازال مشدودا كالوتر، والصدر ينبض تحت النهدين الصغيرين المنتصبين، وعضلات ظهرها متوترة
تنبض تحت ذراعها كالقلب، وسخونة كفورة الشباب تسرى كالعدي في الدم من ذراعها إلى كتفها

وظهرها، وكل عضلات جسمها تنبض وتنفض عن نفسها العام وراء العام وراء العام، ثلاثون عاما تنفضها لتعود كما كانت تلمبذة بالفصل، والوجع المزمع في مؤخرة الرأس يخف، وثقل جسمها فوق الأرض يخف، وثقل رأسها فوق عنقها، وثقل عنقها فوق ظهرها، وثقل صدرها فوق قلبها، وكل شيء فيها يصبح أقل وزنا حتى النهدين الكبيرين الضاغطين على المعدة يصغران وينهضان من فوق الضلوع بعضلات مشدودة، وقنوات الهواء المسدودة في القلب تتفتح ويندفع الهواء من أنفها وفمها إلى صدرها كالشهباء المتقطعة، وذراعها لازالت تمتد أكثر وعضلاتها تتقلص في محاولة يائسة لإلغاء المسافة والفكرة الثابتة في المخ مثل كرة النحاس. وكل شيء في حياتها تغير إلا هذه الفكرة، وجسمها تغير، ملامح وجهها ولون عينيها تغيرت، شكل عضلاتها وحركتها فوق الأرض، والأرض أيضا تغيرت، وخلايا المخ تحت عظام رأسها تغيرت بخلايا أخرى. إلا هذه الفكرة ظلت مثل كرة النحاس بحجم رأس الدبوس، تتحرك قليلا من مؤخرة الرأس إلى الأمام، أو من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، لكنها تظل كما هي لا تتغير.

ذراعها لاتزال مرفوعة تحوطها، ومسافة من الهواء لا تزيد عن المليمتر لا تزال تفصل بين الصدر والصدر، ورأسها يزحف فوق العنق النحيل، والنبض فيه يدق كقلب الأم، ويسرى الدم من عنقها إلى ظهرها وعمودها الفقري، ويصعد مرة أخرى إلى رأسها ليصطدم بكرة النحاس الصلبة، وتمد أنفها فوق العنق تتشمم رائحة الدخان، وتكاد يدها تمتد لتشرب فوق الشفة العليا، لكن أصابعها تتقلص فوق البشرة الناعمة بغير شعر، ورائحة البنفسج تملأ صدرها بغير دخان، ومن فوق ذراعها الممدودة ترى الصائط بغير طلاء، ومن فوقه وجه أبيها داخل برواز أسود وخط عميق كالخندق على الجبهة العريضة، ومن تحت الخندق عينان تحدقان فيها كعيني زوجها، وثلاثون عاما عاشتها معه في سرير واحد دون أن ترى عينيها، وتمر السنة وراء السنة والليل وراء النهار دون أن تنظر في وجهه. تخرج في الصباح إلى العمل كالعادة بعد أن يخرج وتعود آخر النهار قبل أن يعود فتكنس كالعادة وتغسل وتطبخ.

وعلى غير العادة عادت مرة من عملها قبل موعدها فوجدته في سريرها وذراعه حول امرأة أخرى. ظهره كان ناحيتها فلم تر وجهه، وفي مواجهتها صدر المرأة الأخرى، النهدان الصغيران عضلاتهما مشدودة منتصبة متحفزة للعطاء بغير مقابل، ووشم بشكل زهرة البنفسج فوق الصدر والقلب.

عضلات ذراعها لاتزال تنقلص فى محاولة مستميتة لإلغاء الصورة المحفورة فى مؤخرة الرأس، والزمن كالسحابة السوداء فوق عصب العين، والألم كالخندق العميق فى القلب، وزوجها غاب ثم مات وعاد، ومن فوقه ملاءة كحجاب المرأة تغطيه من الرأس إلى القدم، وعيناه فوق الحائط تحديقان فيها بغير ابتسام كعينى أبيها، وعلى الجبهة العريضة خط عميق كالخندق. ولازالت ذراعها تلتف فى محاولة أخيرة للعناق، ومسافة من الهواء لاتزال بين الصدر والصدر، والهواء له كثافة الحائط، وفى الحائط شق عميق كالجرح، لكن اللمعة فى الننى الأسود لازالت قوية مقتحمة كضوء النهار، وفوق صدرها الوشم كزهرة البنفسج، وقلبيها مفتوح متحفز للعطاء بغير مقابل، والدم يندفع من القلب إلى الرأس، وفى اندفاعه الدم تنفصل قطعة الصدا عن خلايا المخ، ويفسلها الدم. ومن فوق عصب العين يذوب الزمن كالغلالة ويفسله الدمع، والصدر يحوطه الصدر بلا مسافة، والرأس يلتصق بالرأس كأيام الدراسة، وأنفاسهما مكتومة حتى ينتفخ صدرهما بالهواء، وتوشكان على الاختناق، ويندفع الهواء المحبوس من فتحات الأنف والفم بغير إرادتهما على شكل شهقات متقطعة، كطفلين تضحكان وتبكيان، وترمقهما الحديقة المفتوحة فى شق الحائط، فيغلب الضحك على البكاء.

فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر

وهذا يعنى أن دلالات الصمت أو السكوت مرتبطة بالسياقات التى توجد فيه، سواء كان هذا السياق نصياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو عقائدياً.

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل دلالات الصمت، لابد أن نعرف الصمت من الناحية اللغوية، فالصمت: يعنى السكوت، ورجل سميت أى سكيت، وفى حديث على رضى الله عنه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: «لأرضاع بعدد فصال، ولا يتم بعد الحلم، ولا صمات يوماً إلى الليل»، والصمت هو السكوت، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه، فلا يتكلم أصمت، فهو صممت وورد فى القرآن الكريم فى سورة الأعراف الآية ١٩٣: «وإن تدعوهم إلى الهدى لا يتبعوكم سواء عليكم أَدعوتهم أم أنتم صامتون» .

والصمت فى الإسلام، يكون أداة لتهديب النفس الإنسانية، ولكنه لا يكون سكوتاً عن الحق؛ فالساكت عن

- ١ -

شاع استخدام مصطلح «الصمت» فى الفكر المعاصر، وفى النقد الأدبى فى الآونة الأخيرة؛ لأنه يعنى إظهار المسكوت عنه، وهذا المسكوت عنه، قد يشير إليه النص، بطرف خفى، من خلال بلاغة جديدة، مقابلة للبلاغة التقليدية التى يعرفها العسكرى فى كتابه «الصناعتين» بأن البلاغة هى «إهداء المعنى إلى القلب فى أحسن صوره من اللفظه، و«التقريب من المعنى البعيد»، فالبلاغة إبلاغ ناطق، والسكوت قد يصيح فى النص علامة يراى النطق بها، فبصمت القاص أو الشاعر عنها، ليلفت الانتباه إلى حضور مدلولها، وأذلك فإن البلاغة عند ابن المقفع قد تكون فى السكوت والإشارة. وهذا يذكرنا بالبيت القديم:

واعلم بان من السكوت إبانة .

ومن التكلم ما يكون خبالاً.

الحق؛ شيطان أخرس، فالصمت له فائدة من الناحية الروحية، لأنه إمسك عن الكلام الذى ليس فيه فائدة، ويجلب الورع ويعلم التقوى، ولا يعنى الصمت فى الإسلام، الامتناع عن الكلام نهائياً، وإنما ألا يتكلم المسلم إلا بذكر الله، وما ينفع الناس، وقد فسر المفسرون الحديث النبوى السابق، بأنه كان من نسك الجاهلية الصمت، فنهوا فى الإسلام عن ذلك، وأمر الرسول صلى الله عليه وسلم بالذكر وبالحديث بالخير. ويدعو الإسلام إلى صمت الجوارح عن المعصية، والصمت وسيلة السالك إلى الله، لكى ينطق قلبه بذكر الله. وقد عبر رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المعانى التالية بقوله : «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فلا يؤذ جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليكرم ضيفه ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت» .

واحتل الصمت فى التصوف الإسلامى مكانة هامة لأنه نوع من المجاهدة، وهو يعنى لديهم الذكر الدائم لله، فهو صمت عن أهواء النفس ، للتوجه لله الخالق العظيم، وهو مرتبط بالأخلاق . أما الصمت فى الفكر الشرقى القديم، فقد ارتبط بتفسير الوجود، فالصمت فى الفكر الشرقى يرتبط بطريقة فى الحياة تعلو من شأن الروح على حساب المادة والجسد، فالصمت لديهم ينمى الروح، ويرقىها من إدراك الحقيقة. والكلمة السنسكريتية التى تفيد معنى الصمت هى « شانتام » Shantam، وتعنى حقاً ما يتجاوز الكلمة المقابلة لها فى اللغة الإنجليزية - Silence تلك أنها تعنى : السلام، الهدوء، السكينة، بينما الكلمة الإنجليزية تعنى السكوت. والصمت فى الفكر

الشرقى يعم الشخص القادر المستقل الذى يحقق الاستنارة دونما الاعتماد على معلم، ويقطع على نفسه عهداً بالتزام الصمت، لينصت إلى صوت الوجود ، لكى يمدد بالإحساس بالآمان والحرية معاً فى كل أبعاد حياته.

والصمت فى الفكر الشرقى القديم يتميز بأشكال عديدة : فهناك الصمت التتسكى أو للطهر ، والصمت الذى يعقب الاستنارة والوعى بحقيقة الوجود، والصمت الانتقائى الذى يلجأ إليه الإنسان حيال الأسئلة التى يوجهها الناس إليه حول القضايا المطلقة. فالصمت - كما هو الحال أيضاً عند سقراط - هو وسيلة للتأثير فى الناس ؛ لأن الفلسفة فى فن الإنصات ، والصمت ، وليس الحديث .

وهناك نظرات مماثلة تماماً فيما يتعلق بمكانة الصمت فى كل من الطاوية والكونفوشية، ففيهما، يعد الكلام والصمت مفهومين مترابطين: إذ لا كلام بغير صمت، وبدون إمكانية الكلام، على الأقل فلا صمت هناك وهكذا فإن التعاقب بين الكلام والصمت هو إقرار لعملية الإبداع الأساسية، التى تعد الحقيقة المطلقة ولكن .

والكلام الذى يكون صادقاً يتعين أن يكون كلاماً أصيلاً وحقيقياً، ينبغى أن يكون الكلام حذراً ، ومتولداً من استقامة الغوادر وإخلاصه . والكلام المخلص يقتضى استخدام الكلمة الصحيحة فى الوقت المناسب ، والشخص المناسب فيما يتعلق بالموضوع الملائم، وهذا يعنى أن الكلام الأصيل هو كلام جُلب بمشقة من رحاب الصمت .

والصمت بين اثنين من البشر يمكن أن يؤدي إلى مواقف ومشاعر مختلفة ويمكن أن يعكس حالة من الوداد، أو الخلاف، أو التعاسة، أو الغضب، والصمت الإنساني يمكن أن يشع فيه النفاذ أو البرودة في لحظة ما، ويمكن أن يكون عامل عطاء أو أخذ، أو موجه من الجنون، أو علامة هزيمة أو سيادة.

وعندما تسود لحظة حقيقية، فالصمت يعوض الكلام، فهو أقرب للحقيقة من الكلام، ومن ناحية الطب النفسي يجتمع بين مهارة استخدام الصمت، أو صمت الحوار، أو الحركة الصامتة، بمعنى أن هناك عاملاً من الصمت في كل الحركات الجسدية للإنسان، منها ما لا يظهر، وبعضها يظهر مثل تعبيرات الوجه، التي تستخدم كتعويض بين الاتصالات الإنسانية.

وقد يكون الصمت إرادياً أو لإرادياً، فالأفكار والمشاعر الصامتة لها أكثر من طريق للتسرب والانتشار، **ففيرويد** عام ١٩٠٥ أشار بعدم إمكانية أي إنسان كتمان سر، حتى لو كان أخرس، فيمكن التعبير عنها بأطراف الأصابع، فالخيانة تفرج من كل مساحة للتعبير، وصمت المريض المكتئب فهو يعبر عن الألم النفسي، وهذا من علامات المرض الأكيدة، والصمت أيضاً هوية - هستيرية - للموت، ويكون في الأحلام أحياناً رمزاً للموت. واحتياج المريض، وريغته في تلقى المساعدة، ترغمه على ترك الصمت، لكي يعبر عن نفسه بالحديث، ومحاولة التعبير عن أفكاره ومشاعره. ودور الطبيب النفسي أو العقلي ليس أن يجعل المريض يتكلم ولكن عليه أن يعطيه أسباباً لصمته .

وفي الفلسفة الصينية القديمة لا مجال للفصل بين الخطاب والفكر والعمل: لأن تجسيد الصمت هو العمل، والكلام ينبع من صمت العمل ويعود إلى هذا الصمت. ونلاحظ أن الصمت يرتبط بالعمل، فالعمل ينبع من الرغبة والعمل الأسمى ينبع من الرغبة الأسمى، وسواء كانت هذه الرغبة نبيلة، أو سامية فوق الرغبات كلها. وهذا يعني أنه ليس هناك تناقض بين الصمت والخطاب والعمل. بل إن كلا منهما وثيق الصلة بالآخر، وهذا يعزز تأملات **كيركجور** و**ميرلو بونتي** و**هيدجر** حول الصمت.

أما الصمت في المسيحية، فكما يشير معجم اللغات الكتابي (ترجم عن الفرنسية، بإشراف الأنبا غريغوريوس ١٩٨٦ دار المشرق بيروت) إلى نوعين هما: صمت الله على خليقة الإنسان، وهذا الصمت يعادل لديهم العقوبة وقضاء الموت. وهو يعني صبر الله، وصمت الإنسان: وله أبعاد متعددة، فأحياناً يكون الصمت أمام الله يعني الخجل، وقد يعني التردد أو الموافقة، أو الارتباك أو الخوف، وقد يظهر الإنسان حريته يتحكه في لسانه، لكي يتجنب الزلل، وخاصة في المجالس المليئة بالكلام والحديث والأحكام المطلقة العامة. وهناك صمت التواضع، وصمت التأمل.

أما الصمت في الطب النفسي الحديث، فكما تشير الموسوعة الدولية في الطب النفسي، فله معاني واستخدامات متعددة بالنسبة للمريض والطبيب، فالصمت شيء أساسي للعلاج بالنسبة للطبيب، وهو يعكس نوعاً من التفهم يُشعر المريض باهتمام الطبيب به ولكن لابد أن يتحدث الطبيب في الوقت المناسب.

أما صمت الطبيب، وكلماته وحركاته فهي تعبر عن المشاركة للمريض، وتساعد المريض على التعبير بالكلام فحين نراقب أفكارنا ومشاعرنا بدقة يمكن أن نكتشف معنى الصمت .

أما الصمت في الفكر الفلسفي ، فهو يعني لدى سقراط ، جزءاً من منهج توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم، وبالتالي فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذي يؤثر فينا، من وجهة نظر سقراط، هو ذلك الشخص الذي يستمع إلينا، ولذلك كان المتحاور مع سقراط يكتشف في النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم، وينصت هو العالم بحقيقة علمه .

أما الصمت التام فهو صورة من صور رفض الحوار، وهذا الرفض يدل على اللامبالاة، واللامبالاة متساوية مع الكذب والتمويه والتشويه والمزيف الفكري، هذا من وجهة نظر شميلير . وصمت الكاتب الذي لا يجد شيئاً يقوله يعني الموت، أو عجز إمكاناته عن تقديم أي شيء ، وهذا يعني أن الصمت بالنسبة للكاتب هو نوع من أنواع الانتحار، والصمت لغة يلجأ إليها الإنسان للتعبير عما بداخله .

- ٢ -

يعبر الصمت عن نفسه كقيمة جمالية وفلسفية في البنية التركيبية للشعر العربي المعاصر في بنية المحور، والحذف، ووحدات الصمت التي يكمل بها الشاعر جملته الشعرية، فالصمت هنا يصبح لغة أخرى، لكن ترى ما هي أسرار الصمت الذي يولع به الشعراء والفلاسفة؟

وهل يمكن الحديث عن الصمت، من خلال الصلة التي تربط العقل باللغة، بحيث يكون حداً تُقيد به كل اتصال زائد عن الحد؟ وهل الصمت مثل الضحك والبكاء يسهم في عالم التعبير عن طريق السكوت؟ ونحن إذ نولجح ثلاثة من أشكال للتجربة - الضحك والبكاء والصمت - التي لا يمكن التعبير عنها، فإننا نتفق عادة على أن نؤيد الشكلين الأولين (الضحك والبكاء)، في حين أن البعد الرمزي للسكوت (الصمت) يبدو أنه يصدر عن إدراك غير مرئي، وهذا الفرق بين الصمت وبين الضحك والبكاء هو فرق جوهرى، فالصمت له وجود مستبطن على مستويات مختلفة من الشخصية، ومن ثم فهو اجتماعي أكثر منه نفساني، فإذا كان الكلام يبدأ بالتخلي عن التعبير بالصياح، ليلتزم بقانون اللغة، لكي ينتج جملاً مترابطة ذات دلالة، فكذلك الصمت الإرادي محدد بعمليات التكيف مع المجتمع التي تحدد قيمة ما يمكن التبليغ عنه، وما يمكن التعبير عنه، وقد أورد باتريك تاكوسيل Patrick Tacosal. بعض النماذج التصنيفية لظاهرة الصمت وهي:

١ - صمت الكلام المضمر: وفيه يعبر القائل عما يريده دون أن يتطرق إلى الموضوع المقصود، وهو يحيل إليه بالإيماء والنظرة والإشارة والإيحاء، ويتطلب استقبال هذا النوع من الصمت قوة حساسية مشتركة بين الطرفين. فالشاعر الذي يريد القارئ أن يكمل شطر البيت من عنده، ويصمت، ليعمق هذا لدى المتلقى، قد لا يكون الأمر كذلك إذا ترجم هذا الشعر إلى لغة أخرى، تجعل المتلقى لا تتوافر فيه حساسية المتلقى في اللغة الأصلية للشعر.

٢ - صمت أو سكوت المقاومة: والسكوت هنا يعنى قوة خفية من قوى المجتمع، والصمت هنا هو شفرة، وخط يرسم الحدود ، والكلمة التى لم ينطق بها أحد ترسم حدود شبكة صلات اللفة التى تتخذ الكلمة فى وسطها قيعتها فى الدائرة المحيطة لما هو مصرح بقوله ولا يتخطى هذه الحدود إلا الشخص الذى يستخدم اللغة السرية، ويعرف حدود المتاح للتفصل عن القوى الخارجية.

٣ - الصمت كنوع من المشاركة الاجتماعية: وهذا نجده لدى الأفراد فى أداء الشعارات الدينية، ونجده لدى مجموعة من الأفراد أو الأسر التى تربطهم علاقة عميقة فالصمت يصبح سرّاً يؤلف بين الأفراد والجماعات فى مواجهة الهيئة الاجتماعية، أو القوى الخارجية. والصمت هو لغة المتصوفة لأنهم يشعرون أن اللغة ذات الطابع الاجتماعى والإنسانى تعجز عن توصيل ما لديهم من حقائق عميقة، ولذلك يقول **الغفرى**: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة. وتستخدم اللغة حينذاك على نحو رمزى.

٤ - الصمت كاتقطاع مفاجئ: فى حديث الشخص الجاهل، وهذا يمكن تعريفه بأنه عجز لا إرادى فى ثقافته، والأمر لا يرجع إلى قصور واضح فى المعرفة، مما يجعله فى وضع عسير، ولكنه بالأحرى مأساة هو ضحيتها. ومع ذلك فإن سكوت الشخص الذى يعتمد على علم الآخرين هو - مع ذلك - علامة على الاستبطان، وعلى معرفة صافية بالبيئة المحيطة به، ومعرفة الشخص أنه لا يعلم يدعو إلى الحرص، والجاهل قد يوارى أحياناً بمهارة سكوته الاضطرارى، فيبدو هذا السكوت وكأنه منتهى الحكمة.

٥ - الصمت النضالى أو صمت المقاومة: وهو يدل على غضب مكبوت، ويستخدم فى مقاومة الجموع السلبية، حتى لا يقدم المرء نفسه كبش فداء للجماعة، وقد يلجأ إليه الرجل الفزيع، فيلتزم الصمت، لأنه يحترم الجماعة، ويكتسب بذلك الكرامة التى تخول له الحماية التى يريدها. وكذلك فإن الأبله الذى لا ينطق بكلمة قد يتساوى مع العالم الخبير الذى يصمت. ولذلك فإن الصمت هو لغة عميقة، لدى المجتمع الحى، ولكن لدى المجتمع الميت، يصبح ضرباً من ممارسة المستحيل لأن مهمة الصمت تتجلى فى المجتمع بنوعين من الاستحالة فى الكلام، أولهما: ألا يقول المرء شيئاً، أو يتحدث فى اللا شيء. بمعنى أن الصمت يصبح ضرورة لكبح الثرائر الذى يقدم حضوراً زائداً عن الحد، ويصبح مأساة أو مقابلاً للموت، إن صمت حين يجب الكلام ، فيصبح تعبيراً عن الغياب الذى لا يطاق، ولذلك فهو نوع من العقوبة قد توقعها على من نكب. والصمت ضرورة حين نصل إلى نهاية اللغة البشرية فى التعبير، حين نتحدث عن موضوعات فوق التجربة الاستدلالية. ونجد السكوت فيما سماه **بلوندل** M. Blondel فقد ملكة الانوار بالحبس، والإدراك بالباطن، وما سماه **جابريل مارسيل** G. Marcel قابلية الانفعال، فمثل هذا السكوت يدل على أن الانتباه الباطنى أو حركات الروح، هى المسيطرة على تأملات النفس . وعلى هذا النحو يصفى السكوت على الأشياء قوة حقيقية، ولذلك يقول **الأبله** فى سكوت الأشياء دعوة سرية إلى تخطى مظهرها والتوغل فيها، ومنحها حياة خفية مشابهة لحياتها. ويأتى السكون الخارجى للقاء السكون الداخلى : واللفة هى نتيجة إيقاف العداء الشديد الذى يواجه الدلائل بالخارج.

فالروح تنعكس على نفسها بنفسها، والخطاب في هذا الحد الأقصى من الشعور لا يكون غير مجد، بل سيكون معيباً أيضاً: لأنه يقيم العقل في منظومة أخرى، تستعصى على اللغة. لأن كل كلمة تتضمن دون أن ندري ثنائية الذات والموضوع ولهذا يدعون **بلوتان** plotin إلى السكوت حين نطلع على الأسرار: لأن هذا الطلع لا يستطيع أن يقشئ السر الغامض دون أن يقع في ليس وثنائية الذات والموضوع.

إن الصمت أو السكوت هو تجربة للمصعود، ويذكر **جورج باتاي** G. Batail في شرحه لفلسفة نيتشه أن هناك قمة لا يمكن أن تبلغها أية لغة. القمة مثل قصر **كافكا** ليست سوى الشيء المنيع، لأنه يتوارى عنا، لأن ما لا يمكن قوله في نطاق الحديث هو ذلك الشيء الذي لا حد له، هو انتهاك كل أساليب الفكر. إن السكوت هو تجربة هذا الانقسام بين الذات المتكلمة والذات المدركة. ويتساءل **جورج باتاي**: ماذا نكون من غير اللغة؟ اللغة صنعت لنا كياننا، وكما أن الإنسان قد وهب الكلام، فإن السكوت مفروض عليه. لأن العرف والعادات الاجتماعية، تضفي على اللغة وجودها الاستهلاكي، والطبيعة العقيمة لمعاييرتها، ويؤكد **كلود ليفي شتراوس** : أنه في اليوم الذي تكون قد حللنا مشكلة أصل اللغة نكون قد فهمنا كيف يتأتى للثقافة أن تنمذج في الطبيعة، وكيف أمكن الانتقال من نظام ثقافي إلى آخر. وذلك لأن الفكر بين الفكر الإنساني، والفكر الحيواني، هو ظهور وظيفة بشرية بنوع خاص، وهي الوظيفة للرمزية للغة، فاللغة عند هيجل هي مجرد علامة بسيطة والمضمون المعطى للغة هو من إنتاج الإنسان. وانتهاك السكوت هو أول مخاطرة حضارية: حيث نشأت

اللغة، وهي تجسد معاناة التاريخ الإنساني، وهذا له علاقة بالنسيان والصدق والقياب. وحضور النسيان يقوم أساساً على غياب الأشياء، التي نستحضرها من خلال اللغة. فالتمسكة بالأشياء هي العنف الذي ينحى الشيء الذي تحددت هويته، وذلك لوضعه في شكل ملائم، وهو شكل الاسم.

والشرثرة واللغة التي بلا معنى تحيل الحياة إلى جحيم، وقد عبر **موريس بلانشو** عن هذا بقوله: لا حدود للأسف الذي أشعر به عندما أفقد الصمت، فليس في المقدور النزول بالإنسان إلى مستوى الكلمات التي يقولها. إن الصلة بين الشخص تبدأ بالمعنى المتضمن في السكوت.

علم اجتماع الصمت

علم الاجتماع الذي يدرس السكوت في اللغة، يحاول أن يدرس الوظائف الاجتماعية للخصائص للصامتة التي تغتن برقتها العلاقات الإنسانية، وهذا نجده في سلوك المحصاة، والحفظ، والفظنة، والزناة، والسكوت في بداية كل حديث، يجعل الآخر يتنظر اللقاء، وفيه يعود الفرد إلى ذاته، وينتظر. حضور الغير وهو يصبو إلى الارتقاء بالذات في كل نفس واعية. إن إسهام **ساكس شيلر** في **فيثومينولوجية علم الظواهرات للعلاقات بين الأشخاص**، غني بالمعلومات المفيدة بشأن دور الصمت في المواقف الإنسانية، فهو إذ ثبت الطبيعة الوجودية للاتصال، فإنه يبين أن العلاقة بين شخص وآخر هي علاقة كينونة (وجود)، وليست علاقة معرفة. فالسكوت يتضمن الاعتراف بالآنا الثانية alter ego، لأن اللغة لا تضيف شيئاً إلى ما هو كائن بالفعل، بينما في

بالتجربة المعاشة المعبّر عنها بالإدراك العاطفي المشترك بين الأفراد، بينما الصمت هو من الأعمال الأساسية التي تساعدنا على إدراك الغير من الباطن .

إن النظر إلى السكوت أو الصمت على أنه لغة تجسد ما هو كائن **فهيئا**، يؤدي بنا إلى الافتراض بأن الصمت أيضا قانون ما هو كائن خارجنا أيضا، الذي يعبر عن نفسه في (الانطواء الصامت) باعتباره هاجسا بسمو المجتمع، فالصمت هو بالذات ما يتبع لنا أن نرى المجتمع كائنا من الكائنات، ويكون تعبيراً عن الاتحاد غير المباشر بين الناس، والإنسان في المجتمع الاستهلاكي الحديث يصحتمن من التشويق والاعتذاب والاستلاب عن طريق جمعيات سرية، ذات طابع ديني أو خيري أو اجتماعي، وأهم علم اجتماع الصمت والسر بالروابط الشخصية الصحيحة التي تشكل شبكتها الخاصة في هذه الجمعيات.

والسر الذي يتطلبه السكوت (الصمت) ينتمي إلى عملية الاتصال في مظاهرها القصوى، لأنه يعني الإخلاص التام، والأمانة المطلقة والإيثار، لأن السر يضع الإنسان في موضع الكمال، لأنه يعيد تعريف معنى الثقة إزاء التحدي الذي يوجهه إليه توضع الثقافة المتزايد. والصمت يعيد التقسيم التقليدي لما هو دنيوي، وما هو قسدي، لأنه يحدد عالما خفياً، غير مرئي إلى جانب المجتمع الجلي.

والصمت أو السكوت يغذي السحر الملازم للسر، ويرفعه أعلى من مضمونه، ويفيض على من يمتلكه هوية عليا، وعلى حياته استقلالا أقوى في مواجهة المجتمع المادي.

الصمت تتمثل الأشياء والبشر بكامل هويتها، ولهذا فالسكوت أسلوب للإحساس بوجود خارجي، ويتضمن الاهتمام بملاحظة شخص ما .

إن المعالجة الفيزيولوجية التي أجراها **ماكس شيلر** عن الصمت، تضع الشخص في واقعه الروحي، اللا موضوعي الذي لا يمكن قبوله إلا عن طريق المشاركة من خلال التجربة، وهي وسيلة لإثبات واقع الكائن، فالإدراك الحسي بالبيئة المحيطة ينتمي إلى طبيعة شعورية وعاطفية، تنهار معها فاعلية التفكير المنطقي، ويبقى الشرح العقلاني في خلفية الرغبة في الحياة . وبهذه الطريقة يصل **ماكس شيلر** إلى توصيف الإنسان بقدرته على الصمت وهي قدرة لا يجوز تفسيرها بأنها تقوم بتفسيب الكلمات، وإنما هي صورة حيوية فعالة تتجاوز معاني الألفاظ، لأن فهم الذات لنفسها يتطلب الصمت، وهو شرط ضروري لكي يستطيع شخص ما أن يعرف الغير من هو وقيم يفكر، وماذا يريد . وذلك بأن يعرض ذاته، ويكشف عنها لمدارك الغير، وهذا الفهم مرتبط ارتباطا وثيقا بتقنية الصمت، وفي ذلك قد يبدو التعبير بالسكوت والاتصال اللغوي متعارضين، لأن ثمة عمل لا يتأكد إلا بالكلام، ولذلك تبدو اللغة ضرورية حين يكون الاتصال غير مؤكد تماما، وإذا ثبت الاتصال، يضمحل الكلام، لأنه يكون قد فقد سببه الرئيسي. ويتجلى لنا هنا البعد الاجتماعي لفيزيولوجية **ماكس شيلر** الإدراكية في نظريته عن «مجتمع الأشخاص»

بينما يرى جورج سيميل O. Simmel أن المخالطة الاجتماعية هي شكل من أشكال اللعب الجماعي، وهو يتضمن مستوى جمالي من نمط فني، والكلام يعبر عن الوجود الواقعي للمجتمع ككل، أي الحياة المشتركة



نورا

- ١٠ -

في الصباح

قبلما تنفجر المقاعدُ التي في البهو

ينبت الذبابُ في الهواء فجأةً

وقبل أن تتلحَّ الأسماءُ مأ ورائها

ويصبحُ الدخانُ خيمَةً

أهشُّ طيفها الذي يورجج السريرَ

واليدُ التي كقطعةٍ تلجُّ

في الصباح

قبلما يمامةٌ تتلو صلاةَ الشُّكرِ

والطَّيْنُ من مغارةٍ يحبو
وقبلما ترصَّ جارتى أطفالها
وتشتم اللَّبانَ والمحافظَ التى منها
تبخرَ الحليبُ
قبلما تطلَّ من جريدةٍ أصابعُ الوالى
ويرجع المولَّدون من أسفارهم
وقاتلوا الكلابِ
قبلما أفسَّ لقمهً فى الحلقِ
أو أدخنَ السيارة الأولى
أشدَّ رِزْمَةً الذنوب كى أعدُّ
قرب الحوضِ
لم تكن باسقةً
ولم تكن بيضاءَ
لا الضفيرةُ التى فتَلَّتْها سالتُ
ولا الخطى كالعرْفِ
لن أشير للسِّبانخ التى لم تطه
والحشائش التى بانَتْ
وكهرمان الصوتِ
فى الصباحِ

عندما يختصر العالم زِيَالُ
ويهبط الأولاد حاملين في أكياسهم آباءهم
وعُلب الألوانِ
عندما الكلاب مثل لُعبٍ
اليفة تغفو
أقول لم تكن برّاً
ولم تكن سفينةً
واندخل المحيط قبلما ينحاز عصفورُ

- ٢ -

الباشا في الطربوش يرى النُحلَ
وكلُّ مساءٍ يهبط من منقاهُ
ليهبّ الشارعُ ثوبَ العيدِ
ويُنْتَأ قلمُ الكحلِ
وحين يُندى الفجر حديد يديه ينادى قططاً
ويلمّ البوابينَ
أكان يشمُّ شياطاً حين أمرُ
ثلاث أرائك غابتُ
بابان ودولابانِ
و«نورا» ظلت في العشرين بثوب فوق الركبةِ

وحذائين يزورهما العصفورُ

وظلت تهوى المشمشَ.

والنَّوَارَ

وَحَنَكَ السَّبْعِ

وظلت كالندامةِ بالأكسير تشدُّ

وتحشو جسداً بالموسيقا

هل كانت تضحك حين أَسْمَى قبل الأكلِ

وقبل النومِ

وحين أغنى فى الحمامِ

ستصعد يوماً نفس السُّلَمِ

تكبس جرس البابِ

الموسيقى يراها بالأنثى

وفوق الكُتْبةِ سوف أراها

أو فى الدَّرَجِ

فأعرف أن الهوةَ بينَ يمينِ تضيقُ

لماذا ظل بعيداً بحرُ شبين ؟

أتيتُ وحيداً

كى أتعلم نبح القطاةِ

ظلت مأوى للعفريتِ

وظلت تحت سرير الطفل تصيد السمك
لماذا ضحكْتَ حين هَمَمْتُ بها ؟

- ٣ -

بروانحها
أوقظ حيواناتي
وأرصعُ أعمدة الميْدان
وكلُّ صباغر
حين يعود إلى الميناء دمُ
أملأ كوبيْن
وأسقي شجراً في الألبوم
أظن الشعرَ أبيضَ قليلاً
والبركانَ اختنقَ
أظن الرُّكْبَةَ صارت أخشن
والثديين اندلقا
هل كانت تُرْضع قطط الشارع ؟
جرس الباب يرنُ
ومن زوِعة يسقط وجهٌ
لا أعرفه
ولا يعرفني ●

دندرة أندانتي



ألقت «دندرة» مرساها بالليل فى حضن النيل ، ونامت .
أيقظنى فجر الصعيد .

لم تكن الشمس قد طلعت بعد، لكنها كانت، من الآن ، تغمر العالم بنور هادئ ودافئ. وفى هذا الغمر المشع بضباب ضوء غير قوى كانت الزروع الغامضة على الشط البعيد، والحلفا والهيش أعوادها الرقيقة ملنفة صاعدة من الماء، تكسوها غلالة بيضاء شفافة متراوحة الحركة من الصقيع الذى يتبخر بسرعة، ويتطاير مرقا متطاولة مدببة الأطراف تتلاشى فى الهواء الساكن بمجرد أن تتلوى نواباتها العلوية المستدقة.

السكون سائد، والصمت المطبق يؤكده وشيش الماء الهين إذ يلتقى بالشط ، لا نأمة ولا حس أعرف أن ذلك لن يدوم إلا هنيهة ، قبل يقظة الطيور.

طيور البلشون نائمة وهى واقفة على رجلها الواحدة فى رقرقة التقاء الماء بالأرض ، رموسها محنية بلا حراك على الموجيات المتسائلة برفق على الطين الرملى الذى أرى بياضه المخايل ، من بعيد ، وأنا على حرف المركب العتيق . يتمايل بأهون حركة لا تكاد تحس . الهلب الحديدى ساقط فى العمق . ونحن فى وسط النيل .

الشمس الآن قد اخترقت سحب الصباح الأول. سطع حرها ، ببطء .

عقبان الجبل تدور في السماء العالية ، سوداء في النور، جليلة، أمرة، وافدة من ناحية الجبل الشرقي القريب المائل على شريط ضيق من الخضرة، يمتد متعرجا ومحصورا حتى يسقط على جنب النهر العريض.

وكأن «ندرة» تطفو على مياه حلم.

النيل ساج وعميق يحضنها يخفيها عن الصباح. عن الزمن .

ثم ارتفع الهلب ، وسار المركب، كأنما من تلقاء نفسه، صوت المحرك خافت منتظم رتيب كأنه نبض مكتوم تقترب الآن من الجزيرة الصخرية الشاهقة، تظهر شيئا فشيئا، تصعد من قلب أبخرة الضباب الأبيض المتطايرة ذوائبه في خصل متحلة.

قيل : لا تظهر إلا مرة واحدة في السنة.

قيل : لا يراها إلا من كُتِبَ له أن يراها.

قيل : تمر المراكب فيها أحيانا، لا تراها، لا تصطدم بها، تخرقها من غير أن تحس.

قيل : إلا من ضريت عليه النعمة.

قيل : ويأتي من كتبت لهم القسمة، ويذبحون الأضاحي على منصات الجرانيت المنصوبة أمام العتبات، الخراف والمعيز والعجول والثيران، وتنساب الدماء في المجرى الدقيق المنحوت في قلب الجرانيت ثم تنصب على الشط تتشربها الرمال التي لا تشبع.

قيل: سحابة النهار، من طلعة الشمس حتى مغيبها ، فقط . ثم تغوص مرة أخرى إلى أن تطلع في السنة التالية، على غير موعد، في يوم ما، لا يعرفه أحد، لا يراها كل أحد.

حطت «ندرة» يهدوء على شريط رملي ضيق متعرج فوق جرف صخري عميق ذاهب إلى غور بعيد في النيل . منحوت وقاطع الحافة .

وقفز عم شاذلى برجليه الجافيتين العاريتين من على حرف المركب إلى هذا الرصيف الطبيعى القديم، فى وثبة واحدة . كأنه لا جسم له ، وربط الحبل المتين الغليظ فى نتوء صخرى مدبب كأنه معدّ سلفا . فثبت المركب ، واستقر .

أما نحن فقد نزلنا ، من غير صعوبة ، إلى الشريط الرملى الضيق ، على سقالة خشبية مضلعة ، لها حوز نائثة . أحسست صلابة الصخر تحت قدمي ، من تحت طبقة الرمل الناعم الشحيح هل كنا جماعة من الأخيلة ، بلا جسوم ؟

لماذا إذن كل شئ محدد ، ولماذا النور صلب ونقى ولا تشويهه هبوة . كالماس الصافى ؟ كنا على بعد ألف كيلو متر من البحر ولكن النوارس انطلقت فجأة ، من مخابىء لها على الصخر ، ترزق بصيحات ثاقبة ثم تسكت .

وكان أبو نقار قريبا منى جدا ، أسود الجناحين ناعم الريش ، يحوم ببطء صامتا ، فى دوائر واسعة تضيق بالتدريج، ثم ينقض مرة واحدة بمنقاره المسدد الطويل . ويختل .

الأعمدة الأسطوانية مسحوبة من تحت ممثلة عند سمانة الساق تنسج الى أكاليل اللوتس الملتمة المصفورة غضة الحجر . وصلت إلى ساحة الشموع .

وعبرت إلى العقود الدائرية المخططة بلونين عريضين البنى والأبيض على التعاقب والمقرنصات المثمنة والأعمدة الرخامية المصقولة رشيقة متوجة بأكاليل الغار الرومانى المقهور .

تحديق ، وتحديق إلى وجوه حتحور المسطحة بعيونها النجلاء المستطيلة وأذان البقر الدقيقة المفلطحة على جانبي الخدود العريضة وعلى شفثيها ما يشبه الابتسامة العارفة ، جسمها طرى ومتماسك معا ، يدر جلدها البلورى الأسمر بلبن غير مرئى .

أحجار الدهور لا تبلى وإن تحيَّفتها السنوات التي بلا أعداد أعرف اطمئنانا وراحة وعودة للوطن
المهجور حتى في ضيق الحيطان الآلفية وفي دخيلة مساربها الخفية.

كانت الجمال تقف جامدة بصبر في ظل الصروح القديمة تنتظر اللانهاية.

ثلاثة أربعة جمال فقط ممدودة الأعناق نحو الرمل ثابتة العيون.

بينما يموت الرجال والنساء عطشاً مرميين على الرمل أيديهم ممدودة نحو الماء لا تصل إليه كانما
يعوقهم حاجز غير مرئي لا قبل لهم به والنخل فوقهم قليل ونحيل سعفه مترب جاف الحفيف ظلالة تكاد
تكون شفافة.

وجوههم التي تملمت وتمرَّعت وتضرمت ظمأ لا يستطيعون الآن رفعها لم تعد فيهم منَّة لا طاقة بهم
على الحركة.

عطش الشبق من غير يقين ، عطش الهوى من غير رى ، ملقى بهم نصف عراة ملتفين وملتفات
بملاءات كانت بيضاء ، وقد اتسخت الآن وتربت وبها بقع مصفرة داكنة بين الأفخاذ.

الأفخاذ النسوية ما زالت طرية غضة وإن كان فيها ما يؤذن من الآن بالجفاف.

جنود الرجال كنخل ثاو مضروب ما زال منتصب العود وإن كان مخلوع الجذور أسمر الحراشيف
العيون قد خبت أو كادت ولكن ما زال فيها بريق عنيد تومض منها سنان الروح الحاد غير المنكسر.

ورأيت أن جدائل النساء أثينة عميقة السواد وللرجال شعر أكرد منفوش.

بالؤلؤة النسوان مازلت أنكرك ميتة من العطش ، كأس وردتك القانية بين أعشاب المروج الطرية
مبلولة حوافها بطعم خمر حريفة صهباء لا ينتهى السكر بها.

انحلت أوصالك بين زراعى صدقا أم كذبا لا يهم ، وقد هلك على يدك الرجال وهلكت من فرط ظمأ
شبكك من فرط افتقادنا وإتياننا فنون الوصال .

ها نحن، أخيراً، جماعة الأخيلة.

عنايـد ديونـيزيـوس قد ارتوت بماء الفيضان وطـميه الأحمر ، نبـيـذا مرمى على العتبات المحفورة
بالخط العتيق .

صروح الصلب والزجاج المدخن ، أبراج الشقق ، الصناديق المؤنثة بأجهزة الغسيل والتبريد
والتجفيف والتسخين ، والليكترونيات الحسابات والجداول والأرقام .

تَشْرِقُ الموج الحبشـى الدوم ، سمكات موشومة بخمسة حروف أبدية ، والصلبان مبثوثة على وجه
القمر ، مزدهرة الذراعين والساق تسبح بهدوء يغمـرها موج شفاف وينحسر .

صور الخيالات المتعاقبة على ضجيج الصنوج والأرغن الكهربية ، وأنصـاب الموسيـقات المعـبـة
المحـنـة ميكانيكية الصدى .

بينما تفيض قطرات الدم الإلهى بلون نبـيد الأبركة القانى الداكن على سفينة الخبز غير المتخمـر
الحى أبدا ، المطعون خمس طعنات .

زعيق المحركات .. ما أشد اختلافه عن زعيق النوارس لا يتوقف فى داخل حيطان القمع والكبت
والضيق .

الأواوين مفروشة بالقصب منصوبة على سجاجيد عجمية وثيرة تحت المشكاوات النحاسية التى
يتقطر من زجاجها الكتوم ضوء منمنم مهندس التقطيعات ينسكب على أغصان الأشعار المورقة .

طلقات الرشاشات تُصَوَّب على موتوسيكلات هادرة لها أنين وأزيز وتصوب منها قتلُ الجسم قتل
الفكر قتل كل اختلاف .

الإبر المسلات أعمدة الأجراس المجلجلة مآذن المواقيت تصعد متواشجة فى وميض أفاق صعيدية
متوسطية صحراوية معاً مفتوحة سمحة مذهبة مخروطية الذرى رمال السماوات أمواجهـا صخورها
نهرها الجياش لا يقوى عليها الزمن .

وعندما خرجت كانت أسراب الـوز تنساب بسكون رافعة الروس طويلة الأعناق على مياه الشط
الرملى ، والبط الصغير يتدأ على أقدامه المفلطحة وينزلق فجأة إلى الماء ليطفو وهو يبطل بصوت
رفيع .

أما هو فقد كان راكعاً على ركبتيه في ساحة الشط الرملى ، حافياً ، مغلّ اليدين وراء ظهره بأصفار حديدية ضيقة ، حافياً ، لا تستره إلا خرقه بيضاء ناصعة ملفوفة حول حقويه وفيما بين فخذه الناحلتين .

كان نقيّ النظرة مع ذلك في وجه جالّديه .

وكان القضاة الجالّدون ملثمين ، جالسين براحة وثقة ، مرتدين الحلّ السوداء المحبوكة وعليها الأوسمة والأنواط القماشية الملونة مخيطة في النسيج الأسود الحالك السواد ، أحذيتهم الجلدية العالية لامةة تصل إلى ما تحت الركبتين بقليل ، متمنطقين بمسدسات ضخمة عيار ١١ ملليمتر تحت الأحزمة الجلدية العريضة ، وأمامهم على الرمل بنادق آلية رشاشة غليظة الأنابيب مصبوبة نحوه .

وفيما كان قضاة جلادوه الثلاثة - لا تبدو من لثامهم إلا عيون قصدها واضح الشر - أمامه ، تحت ظلة منصوبة على أوتاد خشبية طويلة والمراوح الكهربائية الضخمة التي تشتغل بالطيارات القوية تنز وتصنع دوامات متناوبة من الهواء الرطب ، كان رأسه مكشوفاً تحت وقدة الشمس ، مرفوعاً ، وكان الرجل أصلع وعجوزاً .

قالوا : أنت ارتكبت إثم الكبرياء .

قالوا : أنت طلبت الحرية وطاولت بقامتك الهزيلة قامات الآلهة .

قالوا : خطيتك الكبرى أن سعيت إلى المعرفة ، وفي سبيلك إليها خالطت الغرباء والمشبوهين .

قالوا : كيف جرؤت أن تقول - بل أن تفكر - ما يغاير الكرّس الماثور .

قال : ليست هذه آثامى . بل هى إن صحّت فضائل ليتنى أملكها .

قال : يا أسفى ! أنتم الخطاة .

ولم يزد

كانت ركبتاه اللتان تحتكان بالرمل والحصى الصغير تنزان بالدم النزر ، وكتفاه موجعتان ، مثقلتان .

قال لنفسه : ألم تكن تقدر أن تعبر عنى هذه الكأس المرة ؟

قال : لا فى المجد . بل فى الانكسار .

وسمع الجواب : لا .

كان رافع الروح .

وما قتله وإن كان الحكم غير المنقوض قد صدر .

وعندما التفت وجدت أن دندرة خاوية ، هجرها الرئيس شاذلى ونوتيته الصعابدة الأشداء إلى غير

عودة

وكانت الامواج تضرب جنوبها برفق . بصوت ملامسة مائية سائية شبيقة .

وعلى الشط الآخر الذى يبدو بعيدا جدا ، وكانما باتفاق مسبق أو وفق إشارة خفية ، انطلقت فى سحابة واحدة مرفرفة منات طيور الخفاف والقطا النيلي والزراير والعصافير البلدى وعصافير الجنة معا . مدفعة كالسهام ، ترقزق وتشقشق وتسجع وتغرد ، تعلو وتهبط وتهب وتطفو فوق سعف النخيل الواطى . الذى يكاد ينوس يلمس صفحة النيل مانلا من فوق الجسر الترابى المتحدّر نحو الماء .

ورأيت صدفة مائلة من قواقع الدر الكمين ، خاوية ، مفتوحة ، ودية اللحم لدنة وصلبة معا ، مثل

حسد أنتوى

وكانت الحزيرة الصخرية تغوص بما عليها تحت الموج ، تصعد مياه النيل المخضرة ذات الزبد القليل المرعى على شطها الرملى . ثم صخورها ، ثم صروحها ، فقواقع الهواء الكبيرة تصعد ، من بين الأعمدة والمصاطب والهياكل والمسلات ، وتنجر ، على السطح ، بصوت فرقعات مكتومة .

من رست سى ربح الهوى على ساحل التهلكة الصخرى ، يطفو عليه زبد الملح الذى لا يكف عن

الذرى

فى مسارب الظلمة تنكسر السهام ولا تصل . لأن الريح قاسية .

هذه المسارات فاحمة الحيطان يتراكم فيها تلج أسن ، شفق خامد يخيم على شاطئ الوحشة

النهائية الذى خلقته نزوة شطط .

ذابت الفضة الدافئة وبردت فى ثنايا صروح الصخر .
أعددت لنفسى قطعة النقد البرونزية قبل أن أدخل ، أعددت ثمن العبور فى الظلام ، لا أدرى ، هل
يخوننى مألح نهر «استكس» المخوف ؟
لا ، ليس مخوفاً ، الخيانة هى التى تخيف .
القطط وبنات أوى ، والضباع والحدأ عريضة الجناح تنتظر .
كيف تتقد تلك الشعلات مضطربة النور على الساحل المقفر ؟ ممّ جاءت ؟ متى تنطفىء ؟
أينأى من شاطئ مرسأى ؟
وهل لى - حقاً بر أوسى عليه ؟



الموسيقى العربية وتعدد الأصوات

خلال هذا الشهر انعقد في دار الأوبرا بالقاهرة المؤتمر السادس للموسيقى العربية الذي صاحبه مهرجان شاركت فيه عدة فرق من بلاد عربية واجنبية مختلفة. وإذا كانت قضية الحفاظ عن التراث الموسيقى العربى الكلاسيكى مطروحة دائما. فالقضية الأساسية الأخرى التى لا تزال تشغل الموسيقيين وعلماء الموسيقى وجمهورها المثقف هى قضية تطوير الموسيقى العربية والخروج من موسيقى الصوت الواحد إلى الموسيقى متعددة الأصوات، وهذا هو موضوع هذه المقالة التى نشارك بها فى النقاش الدائر حول الموضوع ونتمنى أن يستمر بعد أن انتهى المؤتمر على صفحات المجلة .

التحرير

العصر الرومانتيكى إلى القرن العشرين باتجاهاته المتعددة المتقابلة (التأثيرية والاثنى عشرية والكلاسيكية الجديدة وغير ذلك).

لكن خاصية واحدة مشتركة بين كل هذه العصور ظلت تمثل جوهر عملية إبداع هذا المستوى الراقى من الموسيقى : تكلم هى خاصية (التعددية الصوتية). فهى

١ - الموسيقى الغربية وتعدد الأصوات

على مدى القرون الثمانية الماضية . تعاقبت عصور الموسيقى الغربية الرفيعة من الطابع الدينى للمصر القوطى إلى العقلانية والإنسانية فى عصر النهضة إلى الضخامة والإبهار فى عصر الباروك إلى الصفاء والالتزان فى العصر الكلاسيكى إلى الجموح والخيال فى

العمود الفقري الذي لا تقوم قائمة الموسيقى فنية عالية بغيره. وبدرجة توافرها يقاس نصيب العمل الموسيقي من الرقي والتفوق.

وإذا كانت العناصر الرئيسية للموسيقى خمسة :
اللحن والإيقاع والهارمونية (أصول تألف النغمات) والكونترابند (أصول تقابل النغمات)، والسكوت. فإن التعددية الصوتية تنشأ أساساً من التلاحم بين الهارمونية والكونترابند. فبهما يَصْبِح العمل الموسيقي تركيباً صوتياً شامخاً يضارع أعظم الأعمال الفنية والأدبية في العمارة والنحت والتصوير والشعر والرواية والمسرحية. فبالهارمونية والكونترابند يتحقق الحوار والصراع بين الألعان. وتتجسد الموسيقى بعد أن كانت العناناً مسطحة مفلطحة لا أبعاد لها في الفراغ.

إن الفارق الحقيقي بين الموسيقى المركبة الرفيعة (البولي فونية أو الكونترابندية) وبين الموسيقى واهدية الصوت (المونوفونية أو المونودية) - شرقية كانت أو غربية - ليس فارقاً بين نوعين أو لونين من الموسيقى - كما يزعم البعض - وإنما هو فارق في المستوى ودرجة النضج فالموسيقى المونوفونية مستوى ساذج من التعبير الفني يقف عند حدود التطريب بمعناه الضيق. لا يتجاوزها إلى بلوغ القيم الجمالية العليا للعمل الفني ذاته. ولا يستطيع التعبير الخلاق عن الشاعرة والأفكار داخل النفس الإنسانية وكيف لها ذلك وكل عدتها : لحن واحد يعزف في الزمن الواحد؟، أقصى ما يستطيعه هذا اللحن - بفرض جماله - أن يدغدغ مشاعرنا بعض الوقت. أو يحقق لنا شيئاً من الاسترخاء الذي لا يكون صحيحاً في كل الأحوال. أو يثير فينا بعضاً من حماس عابر. أين

هذا من موسيقى تعنصر اللحن اعتصاراً تشطره إلى أجزائه ثم تعيد تجميعها بطرائق شتى. ثم هي تضيف إليه أصواتاً وألحاناً أخرى، تتوافق معه حيناً وتتعارض حيناً آخر. أليست هذه الموسيقى - بئراء عناصرها - هي الجديرة حقاً بأن تكون وسيلة الفنان الناضج للتعبير عن صراع الأفكار والمشاعر والأحداث .

تدرك وأنت تستمع إلى الموسيقى الرفيعة - من أي عصر كانت - بآئك أمام (موسيقى تفكر) ولأنها (فكر بلا كلمات) فهي التفكير المجرد أو (العادل السمعى) لجوهر العملية الفكرية ذاتها ، كما أنها فكر يمتزج بالعاطفة كأرواح ما يكون الامتزاج ، فإذا أنت أعطيت لها نفسك فسوف تبوح إليك بسرها كله ، وما سرها إلا هذا المزيج الرائع بين العاطفة والفكر، ولن تملك حينئذ إلا أن تستيقظ معها بكل حواسك وتنسج لها كل ملكاتك وتتجر بها أنبل مشاعرك .

٢ - الموسيقى والقومية

تدور معظم حجج المدافعين عن ماضى وحاضر الموسيقى العربية في مواجهة كل من يرى في الموسيقى الغربية الرفيعة جوانب تحذى حول ركيزة أساسية وهي أن النضج عن الموسيقى العربية هو دفاع عن الأصالة القومية وأن الإعجاب بغيرها من نماذج الموسيقى الغربية هو شكل من أشكال التغريب واستلاب الشخصية القومية وأثر من آثار الانسحاق النفسي أمام الغزوة الاستعمارية لعالمنا العربي .

وليس صحيحاً ما يدعون فلا أعرف من بين المعجبين بالموسيقى الغربية الرفيعة من ينتكر لقوميته وتراثه. غاية

الأمر أنهم يريون لموسيقى بلادهم مستوى أرفع تنضم به إلى زمرة البلاد المتقدمة موسيقياً وهم جميعاً يؤمنون بأن الطريق إلى موسيقى متقدمة لا يكون إلا على أساس قومي ويستحيل - فنيا واجتماعيا - أن تتقدم الموسيقى العربية في بلد دون أن تكون تعبيرا صادقا عن مشاعر وتراث الناس في هذا البلد.

ومن المؤسف حقا ، أن الموسيقى العربية قد اختصت - دون غيرها من أنواع الفنون والآداب العربية - بهذا الموقف الراض تماما لاي تفاعل جوهري بينها وبين المؤثرات الأجنبية. فلم يكن طه حسين وتوفيق الحكيم وصالح عبد الصبور وصالح طاهر ويوسف شاهين وأمثالهم إلا (نواتج) هذا التفاعل الحميم بين ثقافتنا العربية المصرية الأصيلة وبين الحضارة الغربية. وهم جميعا - برغم ذلك (أويسب) - يحظون بالمكانة الرفيعة في عقول وقلوب النقاد والجمهور العربية من مثدوقى الأدب والفن في العالم العربى .

لماذا كتب على الموسيقى العربية بصفة خاصة أن تظل أسيرة إمكاناتها الفنية المحدودة جماليا وتعبيريا؟.. أن تظل موسيقى السطر اللحني الواحد دون أن نستفيد من الإنجازات البنائية التي حققتها الموسيقى الغربية الرفيعة حين استغثت فيها أسول التأليف الهارموني والكونتراپنطى (تألف النغمات وتقابلها) على مدى القرنين الخمسة الماضيه؟ بينما تطور الأدب العربى ورسخت فيه أشكال أدبية مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر الحر . وكلها أشكال أدبية تتيح فى نشأتها وتطورها إلى الحضارة الغربية . كما تأثرت الفنون التشكيلية العربية فى مجالات التصوير والنحت

والحفر وغيرها بالاتجاهات والنظريات الفنية الغربية . ففتحق لكثير من الفنانين التشكيليين العرب بلوغ فنية رفيعة ضارعت ما حققه المشاهير من فنانى الحضارة الغربية ومع ذلك ظلوا أوفياء لرؤاهم وهمومهم الذاتية والقومية. لماذا تحرم للموسيقى العربية (ويحرم معها. فى الحقيقة - سامعوها ومحبوها) من حق طبيعى أتيح لغيرها من ألوان الفنون العربية. وهو حق التطور نحو مستوى أفضل تستطيع به أن تستوعب عن جدارة واستحقاق مشاعر وأفكار الإنسان العربى فى العقد الأخير من القرن العشرين وأحسب أن السبب فى ذلك يرجع أساسا إلى طبيعة الأداء الدرامى لفن الموسيقى ذاته. حيث تتزامن الأصوات والنغمات المتجاورة والمتصارعة : إذ تسمع معا فى الزمن الواحد. ولايتشابه نشاط إبداعى آخر مع فن الموسيقى فى هذه الخاصية سوى الفنون التشكيلية حيث تتجاوز وتتجاوز فى المحيط البصرى الواحد لمطابقها كل عناصر التعبير الدرامى من الخطوط والمساحات والألوان والكتل والفراغات ونحو ذلك ، غير أن مدلولات التجاور والتجاور الكائنى فى الفنون التشكيلية أيسر فى التقلى كثيرا من مدلولات نظيرتها فى الموسيقى المركبة . فالخبرات البصرية العادية (كل ما تقع عليه أبصارنا) تستوعب دون عناء هذا التلاحم فى المجال البصرى الواحد بين العناصر المرئية المتباينة بصرف النظر عن تفاوت القدرة على إدراك العلاقات التشكيلية فيما بينها . وعلى عكس ذلك فإن الخبرات السمعية العادية تعجز عن إدراك أى مستوى من مستويات التعبير الدرامى فى الموسيقى

والصراع بين الألاحن منهجاً أساسياً (إن هذه الموسيقى ليست فى متناول عامة الناس حتى فى بلادها) ^(١) بينما المشاهد للمسرحية مثلاً - حتى لو كان من عامة الناس - فسوف يدرك جانباً من الحوار والصراع بين شخصياتها ويبدو هذا الحوار أو الصراع - فى المسرح والسينما بصفة خاصة - هو الأصل والأساس وليس أثراً من آثار التطور كما هو الحال فى فن الموسيقى .

إن المثلى لجميع أنواع الفنون (فيما عدا الموسيقى) - لما أسلفت من الأسباب - يكون أكبر استعداداً لقبول مؤثراتها الصراعية (الدرامية) من استعداده لقبول نفس المؤثرات فيما لو كانت من الموسيقى البحتة وحين تصاف الكلمة أو الحركة إلى هذه الموسيقى (فى الأوبرا والباليه) تكون فرصتها أفضل كثيراً فى الوصول إلى قطاع أعرض من الجماهير .

ولاشك أن الموسيقى الرفيعة قد عانت - حتى فى بلادها - من هذه الإشكالية الفنية، إن فرضت عليها قيوداً إضافياً - فوق ما هو مفروض على النماذج الرفيعة من كل الفنون - مما كان له آثاره السلبية على صرامها من أجل الوصول إلى الجماهير العريضة .

غير أنها ورغم ذلك - قد حققت فى الغرب نجاحاً مرموقاً، إنصار من عشاقها قطاعات عظيمة من المثقفين والطبقة .

فهل لنا أن نطمح فى نجاح مشابه ؟ أظن المسئولين تتحملها - بالدرجة الأولى - الحركة النقدية الفنية فى مصر .

المركبة الرفيعة أما الفروق - بالنسبة إلى الأداء الدرامى بين الموسيقى والفنون التشكيلية من ناحية وبين الفنون الكلامية من ناحية أخرى (الشعر والقصة والنصوص المسرحية والسينمائية وغير ذلك) فهي أبعد مدى بكثير إذ يعتمد الأداء الدرامى فى كل هذه الفنون - من منظور صوتى - على التتابع أو التوالى الزمنى للكلمات والجمل والمقاطع . فالحوار فى المسرحية مثلاً - مهما بلغت دراميته - لا تتدخل فيه الكلمات على النحو الذى يظل من وضوح صوتياتها ومعانيها. وإذا كانت العروض المسرحية أو السينمائية تشتمل على تدخل فى الزمن الواحد ما بين كلمات النصوص وماقد يصاحبها من الموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية فإن ذلك لا يخلط نفس الأثر الذى يخلقه التداخل بين الألاحن والاصوات فى الموسيقى المركبة فالكلمات - بوضوح معانيها - فى العرض المسرحى أو السينمائى تظل من الفاحية الصوتية - سيدة الموقف بغير منازع ، ولا يعدو ما يصاحبها من الموسيقى ونحو ذلك أكثر من بطاقة صوتية مازال على هامش المجال السمعى لأغلب المشاهدين - ولذلك فهؤلاء لا يمانون أى توترات سمعية من جراء التداخل الصوتى فى العروض المسرحية أو السينمائية من قبيل ما يعانون حين يستمعون إلى الموسيقى المركبة الرفيعة وموسيقى الآلات البحتة بصفة خاصة.

والحقيقة أن المستمع إلى هذه الموسيقى يحتاج إلى غير قليل من الصبر والمران لى يدرك بعضاً من أسرارها البنيانية وأساليبها التعبيرية التى تعتمد الحوار

٣ - المونوفونية والبوليفونية

وبناءً على تصور العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية على أنها امتداد للصراع التاريخي بين الشرق والغرب تصبح المونوفونية صفة مرادفة لصفة الشرقية أو العربية في الموسيقى بحيث لا يحق لنا أن نتصور موسيقى عربية أو شرقية دون أن تكون بالضرورة موسيقى مونوفونية!!

وهو قول يدحضه التاريخ والحاضر معا. فلقد كانت المونوفونية مرحلة تاريخية طويلة جدا في تطور الموسيقى الغربية ذاتها. امتدت من العصر اليوناني إلى بدايات القرن للتاسع، باستثناء نوع بدائي من البوليفونية أشار إليه أفلاطون في كتابه (القوانين) (وقد كان أقدم نوع من الموسيقى البوليفونية سجله التاريخ في الغرب هو ذلك النوع المعروف في العصر الوسيط بالاورجانونم الذي مر بمراحل متعددة من التطور من تأليف موسيقى بسيط يتألف من سطرين لحنيين إلى تأليف معقد متعدد الأصوات وذلك خلال الفترة الممتدة من القرن للتاسع إلى القرن الثالث عشر)^(٢). ولم تزدهر البوليفونية إلا في القرن التاسع عشر. في قداسات «بالسترنيا» العظيمة.

وفي الحقيقة لم يكن الطريق سهلاً أمام البوليفونية منذ نشأتها المتواضعة في بلاد اليونان ثم في رحلة تطورها خلال العصر الوسيط والعصور التالية. فقد هاجمتها بعنف أصوات كثيرة لفلاسفة ولاهوتيين وموسيقيين وأدباء فيها هو أفلاطون (ينصح المريين بتجنب التعقيد في الانغام والاقايعات على النحو الذي كان يشوه

الموسيقى اليونانية في جمالها ويسامقتها)^(٣) بل كان يعتقد (أن عرّف سطرين لحنيين مختلفين في آن واحد - أو بطريقة شبيهة متقطعة - يعبر عن وجود مبادئ متعارضة تبعث في النفس الاضطراب وتؤدي آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقي)^(٤).

أما الكنيسة الكاثوليكية - في أواخر العصر الوسيط وبداية عصر النهضة - فقد (شعرت بالقلق تجاه الموسيقى البوليفونية نظرا إلى الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعم (الإيمان)^(٥)

وأعضاء جماعة الكاميراتا التي ظهرت في فلورنسا في أواخر القرن السادس عشر (جيوفاني باري ريتوتشينى وكورسي وجاليلي وغيرهم) قد أخذوا على عاتقهم مهمة تحرير الموسيقى من البوليفونية ونادوا بإحياء روح التراجيديا باليونانية الكلاسيكية والمثل العليا الأفلاطونية في الموسيقى في طابع غنائي رغم مستلزمات المسرح وضرورات الأحداث الدرامية وأنشأوا أسلوب التلاوة «الريشيتا تيفو» والذي يظل تماما من أسلوب الكتابة الكونتربانطية وفي القرن الثامن عشر حمل جان جاك روسو حملة شديدة على الموسيقى البوليفونية إذ قال في رسالته عن الموسيقى الفرنسية (إن أي هارمونيا يمكن أن تبعث عدة سطور، لكل منها لحنه الجميل، إذا ما أدبت سوا، تنتهي إلى إزالة أي تأثير لهذه الألحان الجميلة)^(٦).

وإذا كان هذا بعضا مما يقوله التاريخ عن المونوفونية والبوليفونية في موسيقى الغرب، فماذا عن حاضر هذه

والجمالي، فلابد وأن يدفعنا هذا الاقتناع إلى التضحية بكل ما يحول دون إدخال الهارمونية والبليغونية على موسيقانا حتى لو كان (ربيع المقام) المقدس ذاته. أو يدفعنا - في حالة ثانية - إلى البحث عن حلول فنية أو أسلوب خاص يتيح لنا أن نجمع ما بين الهارمونية والبليغونية من ناحية ومقامات ربيع الصوت العربية من ناحية أخرى.

ولكننا - في الحالتين - لن نضحي مطلقاً بما نعتقد أنه الطريق إلى ارتقاء موسيقانا.

أما إذا كنا غير مقتنعين ابتداءً بأهمية الهارمونية والبليغونية لموسيقانا فلا داعي للحديث عنهما أصلاً. وهنئياً لنا بربيع المقام أو ثلاثة أرباعه! ولتبق الموسيقى العربية على حالها !

إن القضية - في تقديري قضية فكرية فلسفية أكثر من كونها قضية فنية موسيقية بحتة.

وقبل أن - أنهى هذا الجزء من المقال - أود أن أشير إلى ملاحظتين هامتين:

الأولى لأستاذنا الدكتور/ حسين فوزي من كتابه الصغير البديع «الموسيقى السعفونية» يتحدث فيها عما أسماه حساب الكسب والخسارة الناتج عن تبسيط السلالم الموسيقية الغربية. وتخليها عن المقامات التي تحتوي على أرباع المسافات. يقول الدكتور / حسين فوزي (كسبت الموسيقى أولاً وسيلة التنقل بين الديوانين ومقامات الديوانين بسهولة نسبية. وهذا يساعد على التصوير الوجداني ويجعل المقطوعة الواحدة تتمشى بين

الموسيقى؟ الحاضر يقول كما اشرت بأن الموسيقى المونوفونية في بلاد الغرب لها وجودها الطاغى بين فئات الناس الأقل ثقافة.

خلاصة ما أرجو التأكيد عليه هنا. هو أن الصراع بين المونوفونية والبليغونية أو الكونترابنتية ليس صراعاً بين شرق وغرب وإنما هو - بالدرجة الأولى - صراع فكري بين مستويين من الإبداع للموسيقى نشأ في الغرب قبل الشرق واستمر على مدى قرون طويلة.

٤ - ربيع المقام والموسيقى العربية

ويتصل مباشرة بقضية المونوفونية والكونترابنتية في الموسيقى - الحديث المتكرر عن (ربيع المقام) باعتباره من المعالم الرئيسية لبنية اللحن في الموسيقى العربية بما يتعارض مع إمكانية تأليفها على الأصول الهارمونية والكونترابنتية كما يحول دون استفادتها من الإمكانيات الكبيرة للأوركسترا السيمفوني.

وتجاوزاً لجدل طويل وسقيم دار منذ انعقاد أول مؤتمر دولي للموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ ومازال دائراً حتى الآن، حول مدى إمكانية إدخال الهارمونية والبليغونية على المقامات العربية التي تحتوي على أرباع المسافات. أود لو أعدنا طرح الموضوع على نحو آخر :

هل نحن مقتنعون - أولاً - بأهمية إدخال الهارمونية والبليغونية على الموسيقى العربية؟ إذا كانت الإجابة (بنعم) لأننا نراهمسا - بحق - أسلوبياً أوحد يكفل لموسيقانا ما نبغيه لها من الكمال الفكري والعاطفي

مختلف المقامات وفى هذا إفساح كبير لمجال التعبير. فإذا تنبهنا إلى أن تبسيط المقامات مهد الطريق للتركيبات الهارمونية المتعددة يحصر قواعد التأليف الكونترابنلى فى حدود معقولة. أمكننا أن نفهم أن ما خسرتة الموسيقى من ثروة فى المقامات . كسبتة فى مجال التعبير المبلودى عن طريق التصوير وضاعت كسيها فى مجال الإنشاء والتأليف عن طريق (الهارمونية والكونترابنط) (٨)

الملاحظة الثانية من بحث الأستاذ/ فرج عبيد الرزاق العنقرى فيما إذا كان ريع المقام من مصدر عربى جاهلى كما قال المستشرق هنرى جورج فارص، أو أنه من مصدر فرعونى كما يدعى آخرون، أم أنه لا من هذا أو ذاك. وقد انتهى فيه إلى أن منشأ ريع المقام هو الموسيقى الافريقية القديمة كما تؤكد ذلك المراجع للموسيقية العلمية وتأتى بالأدلة التاريخية المدونة (٩).

٥ - ابن سينا وتعدد الأصوات

أنتل هذا من كتاب (الموسيقى للمجمع) للأستاذ/ عزيز الشوان بعضا مما ذكره عن البحوث الموسيقية للعالِم والفيلسوف العربى العظيم ابن سينا (٣٧٠هـ - ٤٢٨هـ).

يقول الأستاذ / عزيز الشوان : (أتجه ابن سينا فى بحثه الموسيقية إلى الجانب العلمى البحث متحلا من أوهام الاعتقادات وضرور الخيال كارتباط الموسيقى بالفلك وبالأجرام السماوية على نحو ما كان يضح العلماء فى العصور الوسطى أمثال الكندى وأخوان الصفا

وغيرهم وكانت معالجة ابن سينا للموضوعات الموسيقية تتصف بالدقة والعمق وتقوم على أساس الرياضيات والعلوم الطبيعية إذ يقول (فالوسيقى علم رياضى يبحث فى أحوال النغم من حيث التألف والتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة.. بينها).

وقد اتخذ فى كتابته عن (تعدد الأصوات) عنوان محاسن اللحن وجعل منها صنفين.

الأول : ما يخص محاسن اللحن فى سير النغم مثل الترعيد والإبدال والتضعيف والتوصيل.

والثانى : ما يخص النغمات التى تصاحب اللحن الأصلي وهى أربعة أنواع التمزيج والتشقيق والتركيب والتضعيف

وقد كان ابن سينا هو أول من التفت إلى وجود تعدد الأصوات التى تصدر فى آن واحد فى موسيقى المندنيات القديمة مثل المزمار المزبوج فى مصر الفرعونية والأولوس عند الإغريق

وقد اتفق العالم العربى مع زملائه من الغرب فى القرن العاشر الميلادى على أن خير مزج بين صوتين هو ما يجمع بين الأساس وجوابه أو خامسته أو رابعتة... (١٠) .

اليس مثجرا للتلأل أن ما يربط ابن سينا العربى العظيم بالموسيقى الغربية الرفيعة - التى تطورت من أواخر القرن التاسع الميلادى فى اتجاه البيولفونية - أوثق بكثير جداً مما يربطه بموسيقانا العربية الحالية!

٦ - سيد درويش ومحمد عبد الوهاب

لايستطيع أحد أن يتجاهل محاولتين بارزتين على طريق تطوير الموسيقى العربية المصرية.

المحاولة الأولى للفنان المصرى الأصيل سيد درويش خلال الربع الأول من القرن الحالى.

أما الثانية فصاحبها الفنان عظيم الموهبة محمد عبد الوهاب على مدى السبعين سنة الماضية.

في المحاولة الأولى نجح سيد درويش نجاحاً باهراً فى إبداع الحان مصرية تتغنى بأفراح الشعب وأحزانه، لا أثر فيها للطابع التركى السائد وقتذاك . أو الميوعة. والتذلل للحكام من قبيل هادئس الكثير من أغاني سابقة ومعاصره.

ثم كان إسهامه الثانى - الأكثر تطوراً - فى اهتمامه البالغ بالمرسح الفئانى وقد مات الرجل وهو يتطلع إلى دراسة الموسيقى والأوبرا الإيطالية بصفة خاصة.

أما محمد عبد الوهاب، مستودع الألمان الجميلة الذى لم ينضب إلا بوفاته فقد كانت الحانه أكثر عاطفية دون تهالك. وأعلى أناقة دون تكلف . كما كانت أوركستراه أكثر تعبيراً وبريقاً بحكم تعليمه الموسيقى وتعاونه مع الموزعين الموسيقيين الدارسين

لكنه - فيما أتصور - كان صانعاً مع نفسه ومع موسيقاه العربية الميلودية ونكيها بما يكفى فلم يبد اهتماماً كبيراً بالتكليف للمرسح الفئانى إذ أدرك بأن ذلك ليس مجاله، ولم يشأ أن يحكم الموسيقى العربية الحالية بأكثر مما تحتمل خلاصة القول هنا :

أن محاولتى سيد درويش ومحمد عبد الوهاب - على ما بينهما من خلافات - قد هدفنا إلى تطوير اللحن (المفرد) فى الموسيقى العربية بحيث يكون أكثر أصالة وأصدق تعبيراً ، وأكثر جمالاً دون أن يصل التطوير - حتى فى محاولات سيد درويش المسرحية - إلى خلق موسيقى عربية ذات تركيبات فنية عالية على أسس هارمونية وكونترابنطية.

٧ - الموسيقى السيمفونية فى مصر

وأخيراً لا أجد ختاماً لمقالى أفضل من تحية تقدير أقدمها لأجيال من الموسيقيين المصريين الشجعان. صبروا وثابروا . ولم تهن عزيمتهم فى مواجهة ما تعرضوا له من التجاهل والإنكار . واستطاعوا بفضل ذلك أن يخلقوا موسيقى عربية مختلفة تماماً ، تستمد روحها من الحياة العربية بنفس القدر الذى تستفيد به من إنجازات الموسيقى الغربية الرفيعة لاسيما النوع القومى منها . وأيا كانت مأخذ النقاد على إبداعاتهم، فحسبهم أنهم أصحاب المحاولة الحقيقية من أجل تطوير الموسيقى العربية. ويشغل لهم أنهم قد حرّموا من تفاعل خصيب بين أعمالهم من ناحية. وحركة نقدية موسيقية واعية، وجمهور عريض ذواقاً للموسيقى الجيدة، من ناحية أخرى .

تحية تقدير لأجيالهم الثلاثة : يوسف جريس وأبو بكر خيرت من جيل الرواد وعزيز الشوان وجمال عبد الرحيم وحليم الضمير ورفعت جرانة وسيد عوض من جيل الوسط وراجح داود وأحمد الصعيدى ومونا غنيم من جيل الشباب .

هوامش المقال

- (١) حسين فوزى : الموسيقى السعفونية ، ص ١٥ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥
- (٢) جولويس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص ١٢٥ ، ترجمة د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .
- (٣) المرجع السابق : ص ١٢٤ .
- (٤) المرجع السابق : ص ١٢٦ .
- (٥) المرجع السابق : ص ١٢٧ .
- (٦) انظر المرجع السابق من ص ١٨٤ إلى ص ١٨٦ وكذلك انظر في كتاب «الموسيقى في الحضارة الغربية - ص ٢٩ ، ص ٤٠ ترجمة د. أحمد حمدي محمود .
- (٧) جولويس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ص ٢٢ ترجمة د. فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
- (٨) د. حسين فوزى : للموسيقى السيمفونية ص ٢٤ ، ص ٢٢ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥ .
- (٩) قرأت هذا البحث لأول مرة في الجزء الأول من كتاب «هذه هي الموسيقى» للإستاذ / فرج العنترى ثم قرأت ملخصا له أوردته الأستاذ / عزيز الشوان في كتابه الموسيقى للجميع .
- (١٠) عزيز الشوان : الموسيقى للجميع من ص ٦٤ إلى ص ٦٦ (الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .



قصائد

● العصافير تهجر حنجرتي

وتروح

العصافير

منصوبة في المدى

كالنقوشِ

وغامضة

كالأحاجي على صفحة الروح

ما عاد غير الصدى

لم يعد

غير قلبي الذي يمتلئ بالردي

(كان ممثلاً بالأغاني كآنية الورد . . كان)

غير أن العصافير تقلت من شفتي

. والأمان استبان

● أنا واقفُ

والبلاد تشبُّ إلى جانبي مثل أنثى

انظري

هذه رقصة أم زلازل

أنا راحل

والبلاد ترافقني مثل ظلي

أنا صائد

وهي صقري

أنا صائد وهي صيدى

أنا رجل

وهي لى شهوةٌ

وامرأة

● عندما اغتاله الحزن

كنت معه

عندما فاجأته النبوءة

كنت معه

المدى

كان شباكننا

حين جاءت لتخلعه الزوبعة

ورأيت الحصان السماوى ينزلُ

مثل الشهابِ

فلما امتطاهُ

ركبت معه

● يا سيد بدنى

دعنى

أتوجس أن تسقط كالجمرة في وبرى المنقوشِ

ودعنى

أتحول بالنار امرأةً

ويصير لنهدى شكل ال ج

النقطة توت برى

والسرة ن

جسدى لا يفتح إلا للمندورين

ومن يفتحه

ليم .

● قابلت الدمعة

في منتصف السكة بين فمي والوردة

هذا جسد امرأة

ممدود كالنخلة

مثقلة بالعشق والنوم

وتسمح لي

أن أقضم نهديةها

أن توغل في التفاحة أسنانُ العاشق

إنني مهتاجُ

كطيور جارية

ممتلىء بالشهوة

مكسوء برخام الورع

● أنا من آخر نسل الرهبان

وأول نسل الماء

كنا نتلوى بالعشق

وكان الله يزيع النعيم قليلاً ويرانا

يبتسم ويفغمز للملائكة العرش

أنا أصطنع العشق

وأختم فوق قلوب المعشوقين

فلماذا تصعد أغنيةُ

من قلب امرأةٍ

أه

لو امتلكتني فقدتني

وإن هجرتني

قتلتني

● كنتُ والموت

طفلين في غابةِ الوقتِ

بلهو

ونكمنُ للعاشقين

كنتُ أفرحُ

حين أرى الحب يومئذٍ بين الشفاهُ

وأغتمُ

حين أراه يراهُ

فأخطف أنشودة الموتِ منه

ونجري

إلى أن نكلُ

ونسقط في العشبِ

كالفرسينِ

● كان يفرح بالصيد

ينصب فخاً ويهمس منتظراً

سيجىء

الغراب الذى يشبه (الخال) سوف يجىء

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

يفكر أن عيون الغراب بها كل شىء

القباب البعيدة والبحر

أين يروح القطار

ومن أين تأتى الزلازل

أى يد فى الخفاء

تجرّ السحابات من ذيلهن

ومن أين تأخذ هذى الفراشات ألوانهن

يفكر أن عيون الغراب بها كل شىء

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

ويفرك كفيه منتظراً

أن يجىء

شـمـبـارة الـيـمـونـة *



قلتُ لاشيء ، لاميرات هناك ، هكذا ، بهدوء عاش أبى ، بهدوء مات ، دموع حمقاء ، ذرفوها وهم يختلسون النظر إلى النساء ، أنت تعرف طقوس هذا البيت ، الموت فرصة ذهبية للتحرش والرهبة والبكاء الملوئ بالزنا .

السبت ، وبعضهم يقول الخميس ، وربما الجمعة ، لا أحد يتذكر اليوم الذى مات فيه أبى ، يتذكرون الفخذ الفضى الذى رشقوه لهفة وجوعاً ، والنهود التى تلصص اليها (مهدى) الجدد المصرى الذى بكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير !

ماذا كنا سنفعل دون ذاك (الجدع) الذى أنقذنا من عار الصمت وبكى نيابة عنا؟ كان يريد كلاماً غريباً ، أتذكر أننى - أنا نفسى - كنت قد نطقتُ به ذات يوم ، فى مكان ما فى قرية ، أو زقاق ، أو بيت طينى :

أولها فلاح

والتانية مش مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والثالثة راح اللى راح^(١)

أنا على يقين ، بأننى قلت كلاماً كهذا ، ربما فى ليلة ماطرة ، ربما فى بستان صغير ، على قنطرة أو فى زورق خشبي ، لم أتمكن مرة من ذاكرتي ، أحس بشيء ناقص هناك ، فى شريان مقطوع أو فى وريد تائه ، لا أتذكر أى شيء عن ثلاثة أرباع حياتي ، ربما تهشم النخاع فى حلم طافر ربما فى زنزانة من الكوابيس ، ربما فى مأخور من حماقات الماضي (يارب) هاهى جثة أبى تمضي الى مثواها ، وحده ، أبى من أخبرنى : أننى ذات عام من سنوات صباي ، كنت وليت وجهي الى القاهرة ولم أكن يومها سوى صبي فى الثالثة عشرة ، ليس غير شهر واحد ، لا أتذكر منه غير ضباب كثيف يلف ذاك الصبي وهو يقطع الجسور والشوارع والأزقة ، حتى ضاع - كما قال أبى - سبعة أيام فى مكان غامض بعيد ، سألوه ألف مرة : أين كنت يا مصطفى ؟ ولم يتذكر أبداً .

لم أتذكر أى شيء ، نباح كلاب ، تانى من بعيد ، طحين وتنور وخبز ، وعجوز عليها رائحة الخشب المحروق ، أجل ، هناك من قال لى ، وهو يشاركنى العشاء :

زهقت كلاب المندرة

ملئت نباح

وعيال بتاكل عمرها

مع لقمة حاف

وعجول سمينة بتلتهم

أيام عجاف^(٢)

سبعة أيام ، مع من ؟ لا أدري لكنه أنقذنى - هكذا أراه من خلف ضباب كثيف - يوم أعادنى إلى أبى ، ثم اختفى ، لم أفطن إلى ملامحه ، كيف كانت ؟ لم أسأل عن اسمه ، لم يسألنى ، كل شيء ينسكب عن رأسى مرة واحدة ، يسقط كما الحليب فى ساقية مسكونة بالضفادع والحشيش .

زهقت كلاب المنذرة

ملّت نباح

هذا (الجدع) المصرى ، يردها ويبكى ، أنظر إلى عينيه ، لا دموع هناك ، أعطيته دينارين ، لم يرفع أصابعه عن عينيه أكثر من لحظة لاتكفى أن أراه (أريد أن أراه) ثمة فى جزء أو زاوية أو نبض من قلبى ، من يقول لى : إننى قلتُ ، وربما سمعتُ كلاً كهذا ، فى يوم ماطر أو ليلة بلا نجوم ، فى مكان هو بين (الغويط) أو (الغيط) أو (الغطيظ) ولكن ، ثمة طاووس ، أو ديك ، ربما بقرة ، رائحة مازلتُ أشمّها رغم السنوات الطوال التى مرت ، إبريق شائى ، وموال حصاد ، ومخاض عسير أبكاني ، على من ؟؟ سبحانه الله كيف تذكرتُ الغموس و (فى صحتك ، نخب انتحار الشرق) !

خمسـة رجال ، وحشيش ، وخمر ، وضحك هستيرى على (عبيط) القرية ، هل ترانى كنت فى قرية ، أم خيمة ، أم بيوت من الدخان؟ فى المحكمة ، أضحكى القاضى «من يتقاسم الميراث معك؟» ، أخبرته عن سفن فى البحر ، حقائب ذهب مختومة بالشمع الأحمر ، نساء فى وهج الشمس ومنه وأنا وحدى ، لا شريك لى فى ميراث أبى ، هوليود أنجبتُ مئات الممثلين والداعرين ، يومها ، وأنا فى حضرة القاضى يقول :

- أنا لا لأحب الممثلين ، من نوعك أنت ، هيا اخبرنى بسرعة ، من يتقاسم الميراث معك ؟

نسيتُ طفولتى ، وثلاثة أرباع السنوات التى عشقتها ، ذلك يعنى أن هناك ثلاثين سنة لا أعرف عنها سوى الحراء ، وحرية الرأس ، رجل اسمه **هتلر** ، أتذكر تماماً أن (مارلين مونرو) كانت قد انتحرت ، وأن ذاك الضباب الذى أراحنى عن أبى ، كان قد رمانى تحت سقف من شجر التفاح ، ربما شجر الرمان ، كلا ، هناك الكثير من القطن ، حصوده وأنا أحقّ فى الظهور المكسورة ، أطفال ونساء ، نهار واحد بقروش عشرة ، هل ترانى دخلتُ بينهم؟ نعم ، كنتُ هناك بين زهور القطن الشرسة ، أقطع وأقطف وأجمع القطن فى كيس عميق من قماش خشن .. مازال عندى ، فى بيتى وذاكرتى المخنوقة ، عشرة قروش لا أتذكر من أعطاهما لى وهو يقول : حلال عليك ياواد .

طوفان من النفايات ، صراخ ، ودرب طينى ينتهى إلى بيت عتيق ، رجل يدخن (الجوزة) لا يدرى بما جرى ، وأنا ، قرب تلّ من الفضلات ورائحة الجميز المحروق لا افهم كيف جئتُ إلى (هنا) والذين

أراهم ، لا يعلمون أى شىء عنى ، سوى أننى (عراقى) جاءهم عبر ضباب كثيف وليلة ماطرة ، أتذكر ، ربما ، أن المكان الذى كنت فيه عليه إشارة من خشب محفور ، تقول : **شمْبارة الميمونة** .

كيف؟ متى؟ لا أدري ، هجومٌ من قرية قريبة ، وعمدة الميمونة يحكى عن (فضائح) الجيران :

- خلاص ، احنا لازم نعمل زى أجداننا ونضرب فى العظم ، دول ناس ماحدش عارف أصلهم ولازم نرتاح منهم .

كنت يومها فى حضرة (العمدة) أفكر فى أبى ، ماذا حل به وسط القاهرة ؟ رمونى وحدى (بره الغيط) أسمعهم يقولون عنى :

- ده لازم يمشى ، احنا مش ناقصين .

وفى تلك الساعة ، استيقظ إبليس داعر فى جمجمتى وراح يسألنى : كيف ومن جاء بك إلى شمْبارة الميمونة ؟ اهرب ، أنت لا تعرف مع من أنت ، عليك أن تهرب ..

والله ، ياسيدى القاضى ، أنا لا ميراث لى من أبى سوى المشاكل ، أخبرتك أنه تزوج ثلاث مرات ، وحدها زوجته الثالثة مازالت على قيد الحياة ، هى (أمى) وأنا ابنها الوحيد ، جنسيتى كما ترى (عراقى) من لحم وبهم وحروب ، وأبى فقير جداً ، لا شأن له بما أخبرتنى به ، بل ، أرجوك أن تعذرنى يا سيدى القاضى ، إذا ما قلت لكم أن أبى لا يملك من حطام الدنيا سوى راتبه الضئيل ، حتى أننى لا أفكر فى (القسام الشرعى) ولا فى التقاعد المضحك الذى أورثه لى ، والذين خدعوك - معذرة - لا نعرفهم ولا ندرى أى شىء عنهم ، ذلك أن أبى لم يسافر إلى (مصر) سوى مرة واحدة فقط ، ومن غير العقول أنه تزوج من امرأة (مصرية) خلال شهر واحد ، سيما وأنه قطع الوقت كله فى البحث عنى .

- وأين اختفيت ليبحث عنك ، كما تقول ؟

سيدى القاضى ، ليس من نهاية لتلك القصة ، ولا أفهم أى شىء عن بدايتها ، هكذا فجأة ، كنت قد اختفيت ، وفجأة ، والله ، كنت قد رجعت إليه ، أعرف أنك لا تصدقنى ، أنا نفسى لا أصدق ماجرى ، ومن المستحيل أن تعثر على ليليل فى ذاكرتى ، أنا رجل بلا ذاكرة ، أرجوك أن تساعدنى ياسيدى الموقر ، فقد أرهقتى هذا النسيان وصار يطاردنى ويرفض أن يتركنى أبداً .

لكن القاضى مازال يرفض أقوالى ، ثلاث ساعات ومهدى (الجدع) يتلصص إلى ذاك الفخذ
الفضى المشع الذى أغفلته (صبرية) ويرفض أن يمنع عينيه عن النهود الكبيرة التى برزت من وراء
الثياب، جاء من خلف البحار والصحراء ، ينتهك الموت الذى نحن فيه ويبيكى بحماقة سعرها عشاء فقير
وهو يذرف الدموع على رجل لا يعرفه ، أنقذنا بصوته المبحوح من عار الصمت الذى كنا فيه ، نسمعه
يغنى ربما كان يبيكى ، ربما كان يسخر منا :

أولها هات بوسه

والثانية جاك حوسه

والثالثة نلت الأمل

يا زارع الكوسه (٣)

ولعل أغرب ماجرى ، أننا يكينا فعلاً ، على أغنية تشبه النحيب ، وصار علينا أن نصدق - ذات
لحظة عابرة - أننا نبكى هذا الرجل الذى مات ، والذى يسمونه أبى .

فى واحد من ميادين (القاهرة) أتذكر أن أبى راح يغازل فتاة فى العشرين أخذت منه ثلاث علب
(روشان) وعشرة جنيهاً ، وجاعته مرة ثانية ، دخلت معه غرفة النوم وأنا أتلصص عليهما من ثقب
الفتاح ، رأيت أبى أضخم مما كان ، ولم أعرّ عليها ، فقد اختفت بين ضلوع أبى ولحمه وسيقانه ولهاثه
الذى أيقظ احساسى بالخوف .

هل ترانى هربتُ فى تلك الساعة؟ ماذا فعلت ، وقد رمانى أبى إلى الشارع «انهب يامصطفى إلى
السينما ، انها قريبة من هنا» ومضيت ، لا أتذكر شكل المكان ، فى يدى خمسة جنيهاً وفى رأسى
أخطبوط من لحم ولهاث وعراك وضحك مخبول وضباب ، لا شئ فى ذاكرتى سوى نوافذ مغلقة ، وأب
مفلق ، وأبواب كثيرة ، وأغان لم أكن أفهم أى شئ منها :

زحمة يا دنيا زحمة

زحمة وتاهوا الحباب

زحمة ولا فيهش رحمة

دنيا وفيها العجايب

وقحٌ هو المساء ، وقح فعلاً ، أعصابى تغرق فى نار لا أفهم كيف تحرقنى وليس من لهيب أراه ؟
ثلاث عشرة سنة فقط ، تأنهة فى لغز أكبر من جسدى ، أين اختفى جسد البنت المصرية؟ لماذا رأيتُ أبى
عائياً يتحرك بقوة على فراش وحشى ؟ من أين جاء ذاك الصوت الهستيرى المجنون الذى يردد هلعاً :

.. كده كفايه ياراجل يا متوحش ، كده كفايه يا حجر .

هل ذهبتُ حينها إلى السينما ، كما أراد أبى ؟ كيف أفسر تلك المجازر البشعة التى رأيت ؟ رجل
مقطوع اليدين ، رصاص كما المطر ، زنوج ، سراديب ، سلاسل ملطخة بالدم ، جدران كالأحرة ، طفل
ممسوخ ، طائفة تسقط وتحترق ، أجل ، أنذكر أننى رأيتُ هذا كله ، وهو لا يمكن أن يأتى هكذا مرة
واحدة ، لابد أننى مضيتُ إلى السينما وجلستُ هناك قبالة الشاشة .. ولكن ، أين ترانى وليتُ وجهى
بعد ذاك المساء الصخرى العابس؟

منذ طفولتى ، لا أفرق بين ربيع وشتاء ، ولا بين خريف وصيف ، بالنسبة لى ، هذا يشبه ذاك ، فى
الربيع أرى المطر ، وكذلك فى الشتاء ، فى الخريف تسقط أوراق الشجر وفى الصيف أيضاً ، هل كنت
على حق - مع نفسى - يوم نسيتُ فى أى المواسم سافرنا إلى هناك ؟

أرى عن بُعد ، أن السماء كانت تمطر فى (شمبرارة الميمونة) لكننا خرجنا من بغداد بثياب خفيفة،
هل ترانا أمضينا ثلاثين يوماً هناك؟ غياب ، وذكريات ، وخيالات بلا حدود ، طعم الفول والبصارة ،
رائحة الطعمية والملوخية داما فى فمى أكثر من طعم طفولتى ورائحة صباى ، مشيتُ على أرض تشبه
أمواج البحر ، انزلقتُ عشرات المرات حتى استقام الطريق فى رأسى ، ثم تعلمتُ سيقانى كيف تمشى
على أمواج الطين ، فكيف أفسر كل ذلك فى شهر واحد ؟

هكذا أرى أن لا يقين هناك ، كل شئ فى ذاكرتى تمزق ، ولم أعد أتمكن من جمعه بين أصابعى
أبداً ، أجل ، ياسيدى القاضى ، أنا وحيد أُمى وأبى ، ليس من أحد يقاسمنى ثروة هذا الرجل الذى

أهملنى فى أرض مصر من أجل ساعة من المتعة ، أخبرتكَ - بارك الله فيك - أن لا ميراث منه سوى السفر الذى علّمنى عليه وصار أول أمراضى ، لا شيء بعد موته ، لا أموال ولا بيوت ولا أسرار ، بل ، كان مفضيحاً لا يكتفى فى قلبه أى شيء .. مرة ، أوقع واحدة من بنات المحلة فى حبه ، أعطاهما الكثير عساها تسقط بين فخذه ، ما أن دخلتُ ، حتى راح يحكى عن (نضاله) معها ، عن الشبق الذى احتواها فى (حضرته) حلم مفلس ، لسعة غباء ، انتهت إلى رماد ، أحرقت البنت نفسها بكمية من النفط تكفى لحرق عشيرة ، لكنها ، لم تحرق معها غباوات التباهى التى سيطرت عليه طوال حياته ، أى ميراث يأتى - ياسيدى القاضى - من رجل قاتل ؟

أسمع ما يشبه الهمس ، برد ورخام ، ومهدى ، ذاك الجعد العياط يبكى نيابة عن العشيرة كلها ، ليس من صدق لصوته ، يدخل - هكذا - كما اللصوص ، يسرق الحنين والدموع منا ، ينوح مثل كلب سكران :

ياموزع الكسوة على جلد الفقير

هات الثنا على قد بطاطينى

ويامين يغطينى (٤)

أنا الذى قلتُ هذا ، على قنطرة ، أو على حمار من حمير الميمونة ، فى يوم ماطر ، أو تحت سقف ملوث بالدخان ، أذكرك (الجوزة) والحشيشة التى (يشفطها) ممدوح (من هو ممدوح؟) هناك شيخ فى السبعين ، كان اسمه ممدوح ، ينادينى (ولدى) فى كل خطوة وفى كل شبر من شمبارة الميمونة ، وحده الذى أخبرته عن أبى ، كيف رمانى عن عرش لذته ، وكيف أسقطنى فى لجة بحر عميق لا أعرف أين سالتته ولا كيف أعود ، أجل ، هناك فى (الميمونة) رجل اسمه ممدوح يشفط الجوزة ويشرب الحليب كما الصغار ، وحده الذى أخبرته بما جري ، وحده الذى بكى على طفولتى ، وحده الذى أعادنى فوق زحام القاهرة وأرشدنى الى أبى ، فكيف تراك يا سيدى القاضى تسأل عن وريث سواي؟ ومن ترى يهيمه أن يكون ابن ذاك الرجل الذى طردنى فى الغربة لئلا يتعكر مزاجه مع النساء؟ أنا يا حضرة القاضى المجل ، أتبرع أمامك بالميراث كله ، ولن أعترض أبداً - يشهد الله - إذا ما كشفتم عن كنوز

أو قصور أو غرائب تسمى باسمه، أتبرع وأختم على ورق أبيض: أنتى لا أريد شيئاً من كنوزه وقصوره
وغرائبه ، وأنا والله لا أريد أى شئ ، سوى أن يخبرنى أى واحد من أهلى، أو من عشيرتى، أو من
أقرانى، أو من يعرفنى، كيف كنت أقول ذاك الكلام الغريب البعيد عنى قبل أن ينطق به هذا الجدع
المصرى؟ وكيف، من دون بقاع الدنيا كلها ، يقول أنه جاء من : شمبارة الميمونة ؟

كنت أختلس النظر إلى النساء ، لا دموع أنرفها ، ولا ميراث لى ، فخذ فضى تحت عيني ، لا
أعرف اليوم الذى مات فيه أبى ، هبطت ذاكرتى ولم أعد أقهم السر الذى أرغمنى - فجأة - على النواح ،
ولماذا رحت أهمس بينى وبين نفسى :

أولها فلاح

والثانية مشى مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والتالته راح اللي راح

ذاك ميراثى ، أبكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير ، وفى الليل أحتسى خمرتى
وجنونى فى صحة انتحار الماضى ، أغنى قرب ساقية مسكونة بالحشيش والضفادع أسال كل من يمر
قربى عن مات اليوم ، ثم أمضى إليه ، لا أحد ينافسنى على البكاء وليس من أحد أسرع منى إذا جاء
العشاء أختلس الحنين ، والدموع ، والنساء ، وحدى ، أنا الجدع العياط الذى جاء من
شمبارة الميمونة ولن يعود إليها ، أبداً .

هنا ، ميراثى .

* شمبارة الميمونة " قرية فى صعيد مصر .

(١) شعر أمين حداد

(٢) شعر سعيد سلام

(٣) شعر أمين حداد

(٤) شعر سمير ذكى

دفاعا عن أعمال بيكاسو الأخيرة

' يظل بيكاسو: شأنه في ذلك شأن عباقرة الفن عبر التاريخ: مثار جدل حتى دأب حول أعماله الملهمة بمراحلها المختلفة وتنوعها الخصب، وقد أثار المعرض الذي أقيم أخيرا لبعض أعمال الفنان الراحل المتأخرة جدلا نظريا واسعاً بين أوساط نقاد الفن في أوروبا، وتلقى في الصفحات التالية بوجهتي نظر تمثليتين جانبيتين مهمتين من هذا الجدل النظري: ففي أولاهما يعرض الناقد والفكر الإنجليزي جون بيرجر لأهم الأبعاد الميكولوجية والاجتماعية والاقتصادية التي تنطوي عليها الإحالات الجنسية في أعمال بيكاسو الأخيرة. أما في الثانية فنجد محاولة جادة لوضع مقالة جون بيرجر في إطارها الثقافي الأعم، الذي يأخذ في الاعتبار الرأي والرأي المضاد .

لهابلو بيكاسو تخطر ببالي أبيات كتبها الشاعر الأيرلندي العظيم و. ب. . بيتس، في شيخوخته:

أنت تحسب شنيعاً لشيخوختي

أن يلازمها الشبق والهياج

سيطرتُ على الفترة الأخيرة من حياة بيكاسو
وكمصور تيمة الجنس. ومن الأعمال المائتين المعروضة
في معرض تيت هذا الصيف تعرض ثلاثة أرباعها
للنساء أو الذكور والإناث من خلال ملاحظتهم أو تخيلهم
ككائنات جنسية. وعندما أفكر في هذه الفترة الأخيرة

* من مجلة «انترناشيونال سوشاليزم» الفصلية البريطانية وفي المقدمة تعريف كاف بجون بيرجر وبطبيعة إنتاجه وإشكالياته وأصدائه (المترجم).

الأخرى؛ كما أنه لا يعنى إقامة
هيراركية. لكن إذا تذكرنا أن
الهدف الأساسى الأول
للتصوير هو استدعاء حضور
شئ ليس موجوداً، فليس من
المدهش أن ما يجرى
استدعاؤه عادة هو الأجساد .

وحضور الأجساد هو ما
نحتاج إليه فى عزلتنا
الجماعية أو الفردية ليعزينا أو
يقوينا أو يشجعنا أو يلهمنا.
ناللوحات الزيتية تصاحب
عيوننا. وكل صحبة تستلزم
الأجساد عادة .

لنفكر الآن - مجازيفين

بالوقوع فى تبسيط هائل - فى الفنون الأخرى. القصص
السردية تستلزم حدثاً: لها بداية ونهاية فى الزمان.
والشعر يخاطب القلب، والجرح والموت - كل شئ له
وجود ضمن عالم للتواصل بين ذاتياتنا. والموسيقى حول
ما هو ما وراء العطنى: السمات، الخفى، المطلق.
والمرح بعيد تمثيل الماضى. أما التصوير فهو حول
الجسدى، والمحسوس، والمباشر (وقد تمثلت المشكلة
المستعصية التى واجهت الفن التجريدى فى التغلب على
هذا). والفن الأقرب إلى التصوير هو الرقص. كل منهما
مصدره الجسد، كل منهما ينبغ الحياة فى الجسد، كل
منهما جسدى بالمعنى الأول للكلمة. ويمثل الفارق الهام
فى أن للرقص، كما للقصص والمسرح، بداية ونهاية كما



ولم يكونا مزعجين للغاية
عندما كنت شاباً

وهل لدى شئ آخر
يدفعنى إلى الغناء؟

لكن، لماذا. يتلام مثل هذا
الهاجس إلى هذا الحد مع
أداة التصوير؟ لماذا يجعله
التصوير بليغاً إلى هذا الحد؟

قبل أن نحاول الإجابة.
عدنا نهدد السبيل قليلاً
والواقع أن التحليل الفرويدى
- مهما كان ما يمكن أن يقدمه
فى أحوال أخرى - لا يقدم
كبير عون هنا، لأنه معنى قبل
كل شئ بالرمزية واللاوعى

بينما السؤال الذى أطرحه يخاطب ما هو جسدى
مباشرة وواضح بجلاء.

كما أن فلاسفة الفحش - مثل باتاى Bataille
الشهير - لا يقدمون الكثير، فيما أحسب، لأنهم مرة
أخرى لكن بطريقة مختلفة أدبيين وسكولوجيون أكثر مما
يقتضى الأمر. وعلينا أن نفكر بكل بساطة فى لون
الأجساد وتعبيرها.

وأولى الصور التى جرى تصويرها على الإطلاق
عرضت أجساد الحيوانات. ومنذ ذلك الحين، تعرض
أغلب اللوحات فى العالم أجساداً من نوع أو آخر. وهذا
لا يعنى التقليل من شأن المنظر الطبيعى أو الأنواع

الكنايس والمتاحف، المعاهد والمحاكم، لا علاقة لها بالنسيج التكرري الخاص للتصوير الزيتي، كما أنناقشه في كتابي طُرُق الرؤية Ways of Seeing وتبدأ الصلة بفعل التصوير، وليس بالأداة. كما أن السطح المشترك يمكن أن يوجد في التصوير الجداري أو الألوان المائية. إن ما يهم ليس الطابع الملموس المخادع للأجساد المصورة، بل إشاراتها البصرية التي لها كل ذلك التواطؤ



الصاعق مع الإشارات البصرية للأجساد الحقيقية.

وربما كان بوسعنا الآن أن نفهم أفضل إلى حد ما ماذا فعل بيكاسو خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته ماذا كان مدفوعاً إلى أن يفعل، وماذا - كما ربما نكون توقعنا منه - لم يفعل أحد على الإطلاق من قبل.

كان أخذاً في الشيخوخة، وكان متكبيراً كما كان في أى وقت مضى، وأحب النساء بقدر ما أحبهن في أى وقت مضى وواجه سخف عجزه الجنسي النسبي وصار لله وهاجسه نكتة من أقدم النكات في العالم - وكذلك تحدياً لكبريائه البالغة. في الوقت ذاته كان يعيش في عزلة غير عادية عن العالم: عزلة - وكما أوضحنا في كتابي - لم يكن اختارها بنفسه على الإطلاق، بل كانت النتيجة المنطقية لشهرته الهائلة. ولم تقدم إليه وحشة هذه العزلة أية راحة من هاجسه، بل دفعته على العكس من

توجد في الزمان؛ بينما التصوير لحظي. (أما النحت، لأنه أكثر سكونية بلا جدال من التصوير، ويقتدر في كثير من الأحيان إلى اللون وهو عادة بلا إطار وبالتالي أقل ألفة، فهو باب قائم بذاته ويحتاج إلى مقال آخر).

التصوير، إذن، يقدم الحضور الجسدي، المحسوس اللحظي، العنيد، المتواصل. فهو أكثر الفنون حسية بصفة مباشرة. جسداً لجسد. وأحدهما هو جسد المشاهد. وهذا لا يعني

أن هدف كل تصوير هدف حسي؛ لقد كان هدف لوحات زيتية كثيرة هو الزهد. كما أن الرسائل التي مصدرها ما هو حسي تتغير من قرن إلى قرن، وفقاً للإيديولوجية. كذلك يتغير نور الجنس. وعلى سبيل المثال، يمكن أن تقدم اللوحات الزيتية النساء كموضوع جنسي سلبي كشريك جنسي فعال، كشخص مخيف، كألهة، ككائن إنساني محبوب. ومع أن فن التصوير يجري استخدامه إلا أن استخدامه يبدأ بشحنة حسية عميقة يجري نقلها عندئذ في اتجاه أو آخر فُكِّر في جمجمة مُصورة، زيتية مُصورة، سجاد، ستارة حمراء، جثة - وفي كل حالة، مهما كانت النهاية، ستكون البداية (إن كان التصوير حياً) صدمة حسية.

والواقع أن الصلة الوثيقة (السطح المشترك) بين التصوير والرغبة الجنية، والتي ينبغي أن نخلصها من

لم يحدث هذا مع بيكاسو ربما لأنه: لأسباب عديدة لم يكن هناك استمرار من هذا القبيل. وقد قام هو ذاته بالكثير لتحطيمه في الفن. ليس لأنه كان محط أوثان ولا لأنه كان نافر الصبر مع الماضي، بل لأنه كره أنصاف الحقائق المتوارثة لدى الطبقات المثقفة. كان يحطم باسم الحقيقة لكن ما حطمه لم يجد الوقت قبل موته ليندمج من جديد في التراث. وكان قد نسخه، خلال الفترة الأخيرة، للأساتذة القدامى مثل بيلاسكويث أو بوسان أو ديلاكروا، محاولة للحصول على صيغة، لإعادة



إقامة استمرار محطّم. وقد سمحوا له بالانضمام إليهم. غير أنه لم يكن يوسعهم أن ينضموا إليه. وهكذا كان وحيداً - كما هو حال المسنّن دائماً. لكنه كان وحيداً تماماً لأنه كان مقطوع الصلة بالعالم المعاصر كشخص تاريخي، وراثت تصويري مستمر كمصور. لأشياء ردة على حديثه، ولا شيء كبحه، وهكذا استحالة هاجسه إلى جنون: نقيض الحكمة.

جنون رجل عجوز بجمال ما لم يعد يمكنه أن يفعل مهزلة. سكار. وكيف يعبر الجنون عن نفسه؟ (ولو لم يكن قادراً على الرسم أو التصوير كل يوم لأصابه الجنون أو مات، كان حاجة إلى إيماءة للصور ليثبت لنفسه أنه كان

ذلك بعيداً أكثر فاكثراً عن أي اهتمام أو همّ بديل. كان محكوماً باستحواذ هدف واحد عليه بصورة لا فكاك منها وينبوع من الهوس. اتخذ شكل مونولوج. وهو مونولوج موجه إلى ممارسة التصوير، وإلى كافة مصوري الماضي اللوثي الذين أعجب بهم أو أحبههم أو كان يفار منهم. وكان المونولوج عن الجنس. وقد تفسّرت صيغته من عمل إلى عمل لكن ليس موضوعه.

ولوحات ومبررات الأخيرة

- ولا سيما بورترياته لنفسه - مشهورة باستجاباتها لكل شيء كان الفنان فعله ورسمه

من قبل. ويبدو كل شيء في ضوء جديد وتيقزيانو الذي عاش قبله من الكبر ما بلغه بيكاسو تقريباً، رسم في أواخر حياته **سلخ مارسياسي** **المتعبة في فينسيا**، وما لوحتان أخيرتان رائعتان ينقلب فيها الصبيخ، كاللحم، بارداً. وفيما يتعلق **برمبررات وتيقزيانو** نجد التباين بين أعمالهما المتأخرة وإنتاجهما المبكر ملحوظاً تماماً. ومع ذلك هناك أيضاً استمرار من الصعب تحديد أساسه بإيجاز. استمرار في اللغة التصويرية، والمرجع الثقافي، والذين ودور الفن في الحياة الاجتماعية. وهذا الاستمرار نجح - إلى درجة ما - في تخفيف وترويض اليأس لدى المصورين العجوزين، وصار الأسى الذي أحسا به حكمة حذيفة أو توسلاً.

لدى الرجال أكثر من النساء، غير أن من الصعب تقييم هذا بسبب اتساع نطاق تقاليد التمييز على أساس الجنس فى صناعة الإدراك الشعبى (الحديثة) .

والثدى، والحلمة، والعظم العالى، والبطن، يؤر بصرية طبيعية للرغبة، كما أن تلويها الطبيعى يعزّز قوة جاذبيتها. وإذا كان هذا لا يقال ببساطة كافية فى كثير من الأحيان - إذا كان متروكا لمجال الرسوم العفوية على الجدران العامة - فهذا يرجع إلى وزن إضفاء

الطابع الأخلاقى البيوريتانى. والحقيقة أننا جميعا مولودين هكذا. وقد أكدت ثقافات أخرى فى عصور أخرى على جاذبية هذه المناطق ومركزيتها باستخدام مستحضرات التجميل . مستحضرات التجميل التى تضيف المزيد من اللون على التلوين الطبيعى للجسد.

وعندما نفترض أن التصوير هو الفن الملائم للجسد ونفترض أن الجسد، ليؤدى وظيفته الأساسية المتمثلة فى التناسل، يستخدم إشارات ومنبهات بصرية للجاذبية الجنسية، نبدأ فى إدراك لماذا لا يكون التصوير بعيدا جداً عما هو مثير جنسياً. فكر فى فينتورييتو مصور المرأة التى تكشف عن ثديها (متحف برادو). هذه الصورة لامرأة تكشف عن ثديها بحيث يمكن رؤيته . هى فى الوقت ذاته تمثيل لبهة للتصوير. وعلى المستوى الأشد



لا يزال إنسانا (حييا). ويعبر الجنون عن نفسه بالعودة مباشرة إلى الصلة الملتزمة بين اللون واللحم والرموز التى يشتركان فيها . إنه جنون الألوان كمنطقة إثارة جنسية لا حدود لها. غير أن الرموز المشتركة، بدلا من أن تدل على الرغبة المتبادلة، تعرض الآن الآلية الجنسية، بفجاجة. بغضب. بتجديف. هذا هو التصوير وهو يسبب قدرته. ويهين ما سبق أن مجده وقُدسه ذات يوم. ولم يتصور أحد من قبل كيف يمكن

للتصوير أن يكون فاحشا فيما يخص أصله باعتبار هذا مستهيزا عن الرسم التوضيحي للفواحش. واكتشف بيكاسو كيف يمكنه أن يكون كذلك .

ومن يتحدث عن الحسية - حيث يتعلق الأمر بالجسد البشرى والخيال البشرى - إنما يتحدث أيضا عن الجنس . وإنما هنا تبدأ ممارسة التصوير فى أن تغدو أكثر إلغازا

ويلعب ما هو بصرى دورا هاما فى الحياة الجنسية للعديد من الحيوانات والحشرات. فاللون والمظهر والإيماءة البصرية تنبه وتجذب الجنس الآخر. بل يعد الدور البصرى أكثر أهمية فيما يتعلق بالبشر، لأن الإشارات لا تخاطب انعكاسات وحسب بل بالخيال أيضا (وقد يلعب ما هو بصرى دورا أكثر أهمية فى الجنس

بساطة ، يُعدّ التصوير (بكل فنه) محاكاة للطبيعة بكل دمانها في جذب الانتباه إلى حلمة وإلى الهالة التي تحيط بها ويستخدم نوعان مختلفان تماماً من «التلوين» لنفس الهدف .

لكن تماماً كما أن الحلمة ليست سوى جزء من التصوير . فالتصوير يشمل أيضاً السيماء البعيدة لوجه المرأة والإيماء القريبة جداً لينيديا وثيابها الشفافة ، ولأنها ، وتسريحة شعرها ، وشعرها المحلول على عنقها والجدار أو الستار الملون بلون اللحم خلفها- وفي كل موضع - للعب بين الأخضر والوردي والذي يحبه البندقيون للغاية. بكل هذه العناصر ، تفرينا المرأة المصورة بالوسائل المرئية للمرأة الحية، والمرأتان كلتاها متواطئتان في المعايير البصرية نفسها. وقد سمى **تينتورييتو** بهذا الاسم [ومعناه بالإيطالية: الصباغ - المترجم] لأن أباه كان صباغ ثياب. ورغم انصرافه عند مرحلة بعينها عن هذه الحرفة، كان الابن، داخل نطاق عالم الفن بالتالي، ومثل كل مصور، «مولنا» للجسد، للجلد، للأطراف. فلتتصور أننا نضع إلى جانب لوحة **تينتورييتو** لوحة **جيورجيو** لامرأة عجوز (اكابيا، البندقية). وهي مصورة قبل الأخرى بقرابة نصف قرن. وثبتت اللوحتان معا أن العلاقة الوثيقة والفريدة بين اللون واللحم لا تعنى بالضرورة الإثارة الجنسية. على العكس يتمثل موضوع **جيورجيو** في فقدان القدرة على الإثارة. . وربما ليس بوسع أية كلمات على الإطلاق أن تسجل مثلما يفعل هذا التصوير حزن لحم المرأة العجوز

التي تقوم يدها اليمنى بإيماء معاتلة لكن مختلفة للغاية. لماذا؟ لأن اللون تحول إلى ذلك اللحم؟ هذا صحيح تقريبا لكن ليس تماما وبالأحرى لأن اللون تحول إلى بلاغ عن ذلك اللحم، إلى نواح عليه.

وأخيرا، دعنا نضيف إلى اللوحتين الآخرين لوحة **تيتزيانو «باطل الدنيا» (بيننا كوثيك، ميونخ)** التي تطلت فيها امرأة عن كل مجوهراتها (باستثناء دبلة زواج) وعن كل زينة. على أن «الحلى الرخيصة»، التي نبدتها المرأة باعتبارها باطلا، تنعكس في المرأة المعتمة التي ترقعها. لكن ، حتى هنا، في هذا السياق الأقل ملامسة، يصدر رأسها وكثفاها في اللوحة بالرغبة واللون هو الصرخة.

ذلك هو العقد العتيق الملغز بين اللون واللحم ويسمح هذا العقد للعذراوات العظيمات والأطفال العظام بإتاحة سلام وسرور حسيين عميقين، تماما كما يشفى على المنتجات العظيمة الوطاة الكاملة لحدادهن - الوطاة المفزعة للرغبة اليانسة في أن يعيش اللحم من جديد. إن الألوان تنتهي إلى الجسد. ومادة الألوان لها شحنة جنسية. وعندما يصور مائيه لوحة الغداء أثناء نزهة (هذه الصورة التي نسخها **بيكاسو** مرارا خلال فترته الأخيرة) فإن الشخصوب الفاضح للالوان لا يحاكى فحسب، بل يصير العرى الفاضح للنساء على العشب وما تعرضه اللوحة هو الجسد معرضا.

فما الحكم بشأن هذه الأعمال الأخيرة؟ لا ينبغي أن نتعجل في الحكم، والحقيقة أن أولئك الذين يزعمون أن

بيرجر والنقاد

يجد بيكاسو عددا من التناقضات التي ظلت التيمات الدائمة في كتابات جون بيرجر. ذلك أن بيرجر ظل مهتما بصفة رئيسية بالطريقة التي يجرى بها تحويل الفن إلى سلعة، فاللوحة الزيتية تقوم بتصوير طبقة مالكة لنفسها وهي ذاتها ملكية في نفس الوقت. والمنتجات التي تبدأ كمنتجات إبداعية لخيال فردى إنما تكتسب معناها الاجتماعي، ومكانتها بوصفها «فناء» في ظل الرأسمالية، في نفس اللحظة التي يجرى فيها تحديد أسعارها، تحديد قيمتها السوقية. كما أن نفس هذه العملية تجعل من الفنان أو الفنانة سلعة أيضا، ومن أسلوب حياة كل منهما موضوعا لشبكة متنوعة لكن مترابطة من المؤسسات التجارية - مثل ناشري المذكرات، وبائعي الموضوعات التي تحولها لسة الفنان تحويلا سحريا.

هذا هو الوجه الآخر لتلك العملية العامة التي تؤدي إلى أن يواجه البشر ثمار عملهم وكأنها أشياء خارجية غريبة عليهم. ذلك أنه يجرى تحويل هذه الإبداعية التي يشتمل عليها الفن، هذا الاستعمال للخيال، إلى لغز، إلى استجابة غير سوية من جانب مجموعة صغيرة ومنعزلة من الأشخاص الغربيين وغير الواقعيين. أما إمكانية الحرّة التي ينطوى عليها اقتران الوعي والممارسة فيجرى مسخها في شخص الفنان خاصة المخبوذ الغريب.

هذه الأعمال تمثل ذروة فن بيكاسو سخفاء مثلما كان دائما صنّاع الأساطير من حوله. أما أولئك الذين ينبذون هذه الأعمال باعتبارها التبهجات الجوفاء للتكررة لرجل عجوز فإنهم لا يفهمون شيئا عن أي من الحب أو المازق للبشرى.

والأسبان مشهورون بأنهم فضويون بالطريقة التي يمكنهم أن يقسموا بها. وهم معجبون ببراعة إيمانهم ويعلمون أن القسم يمكن أن يكون من سمات النبل وحتى دليلا عليه.

ولم يقسم أحد بالألوان من قبل في يوم من الأيام. حتى وهو ميت، يفجر بيكاسو الخلافات. والحقيقة أن الجدول العام حول المعرض المقام مؤخرا لرسم ولوحات زيتية من السنوات العشرين الأخيرة لبكاسو قد أصاب بعض النقاد بما يشبه السكتة الدماغية. وعلى سبيل المثال، وصف أحد الكتاب هذه المجموعة بأنها «خريشات غير مترابطة من صنّع مخرف مسعور في غرفة انتظار الموت»^(١). وماذا هذا السعارة في التعليقات التالية لهذه المقدمة، يقدم جون بيرجر نظرة عميقة نافذة في إنتاج بيكاسو - نوعا من الحاشية لدراسته الرائعة الأكثر إسهابا: فجاج بيكاسو وإخفاقه^(٢). كما أن هذه التعليقات قد تفسر، بصورة غير مباشرة، بعض رمود الأعمال التي أثارها المعرض وربما ليس من المصادفة أن كتابات بيرجر ذاتها قد تلقت إشارات لاذعة بصورة لا تقل كثيرا من بعض الجهات في الآونة الأخيرة^(٣).

هذه بعض العمليات التي استكشفتها جون بيرجر في مجموعة بالغة النفاذ من الكتابات التي جددت و«صنّعت» نظرية ماركسية معقدة في الفن. وفي الستينيات والسبعينيات تبنت أناس كثيرون تلك الأفكار، لكن مع تشويهاها أو إساءة استخدامها في كثير من الأحيان تقليداً له. ذلك أن بيرجر لم يقع في الفخ الذي اصطدم به الكثيرون من تلامذته، الأمر الذي أدى إلى أن تغدو نظرية الفن علماً منفصلاً عن المادية الجدلية، إلى حد انتهى معه الأمر إلى أن يكون هناك نوع من الصراع الطبقي في الفن لا تجمعها إليه علاقة بالصراع في العالم المادي.

وطبيعة الحال في الثمانينيات اختلف كثيرون من اصدقاء السراء هؤلاء، حيث كتبت الماركسية فجأة عن أن تكون أداة لنجاح أكاديمي بديل. وعلى سبيل المثال فإن **بيتر فولر**، مساعد بيرجر سابقاً، أصبح الآن أشد نقاده مرارة. ويزعم فولر أن التحليل الذي ينظر إلى الفن في علاقته المعقدة بالمجتمع «يختزل» الفن وينكر القيمة «الفنية» - هذا الشيء الذي لا يوصف والذي هو جوهرى للعمل الفني ويجعل الفن باقياً حقيقياً» ويسلم فولر بأن البحث عن ذلك اللب «الجمال» الجوهري للفن نشأ من الضيق العميق بفن يقوم على التعلق السياسى ومن نوع من التوق إلى الحقيقة الأزلية. ولأن خلفية يسارية، أو بالأحرى ماضياً يسارياً، ويحاول فولر أن يجرب حيلة بارعة ليثبت أن المحافظين والماركسيين اخترعوا اللون على حد سواء وأنه لا يريد إلا الدفاع عن «النق الرفيع والروحية في الفن» (مهما كان شائهما).

على أن الاقتراء على بيرجر له أساس جوهري أعمق. ذلك أن فولر ينسجم مع عهد ثاتشر، مهما كان إصراره بحماس على سجله الانتخابى كمؤيد لحزب العمال. فالواقع أن التأكيد للميز لتتقى الثاتشرية هو أنه ليست هناك أية صلة بين مختلف نواحي النشاط البشرية؛ وأن إدراك الكلية أسطورة يسارية، وأن القيم السائدة طبيعية، ومسلم بصحتها، ولا فكاك منها. وهنا بلا شك توافق لاقت للنظر بين اليمين وبين أولئك المنظرين اليساريين الذين قادهم هاجسهم إزاء «الثاتشرية» إلى استنتاجات مماثلة يائسة وموئسة^(٥). وإذا لم يكن بمستطاع التغيير أن ينشأ عن النشاط التحويلي الواعى، فلا يمكن أن يكون هناك إنك أى خيال، ولا أى كشف للتناقضات، ولا أى حلم بمجتمع بديل.

فأى دور يكون للفن في مواجهة مثل هذا التشاؤم الشامل؟ يمكنه أن يصير من جديد ملاذاً من الواقع - «مكاناً» متخلصاً من أهوال الواقع المروعة لكن التي لا فكاك منها.. وهونزيه لانه لا يقول شيئاً، وهو لا يقدم أى رد، وهو موجود لا أكثر ولا أقل في زمانه ومكانه. غير أن بيرجر يصّر على ترابط الأشياء، ويحدد مكان الفن داخل نطلق العالم المزئج للأيديولوجيا وعلاقات الملكية. ويرى في الفن إمكانية محررة. لكنه يستكشف أيضاً، خاصة في عمله: طرق الرؤية، الآليات التي عن طريقها تتوافق بلورة «الحقائق الأزلية» عن الفن، على التوالي، مع الحاجة إلى تعزيز العلاقات الاجتماعية القائمة، ومع كبت واحتلال الخيال ذاته. وليست محاولة فولر سوى الطبعة الأخيرة للتصميم على إسدال حجاب على العالم.

بيكاسو والفاد

وتاريخ بيكاسو كمصورٍ تاريخي نموذجي. وعندما كان فنانا شابا بالغ المهارة في باريس في العقد الأول من القرن العشرين، كان بيكاسو مشاركا رئيسيا في ثورة فنية - فن التحرير الدينامي من كافة المقولات السكونية^(٦). وليس هناك دليل على أنه رأى أية صلة بين الفن الطليعي والطليعة السياسية، ولا دليل على أي ارتباط سياسي على الإطلاق. وقد بدا عاجزا عن ربط التجربة الخارجية بأي واقع جماعي. غير أن تحديه للعالم البرجوازي تَفَلَّك بطريقة في التصوير - التكعيبية وكانت هذه الطريقة تستجيب لدعوة انجلوس إلى فن «يصمم تنازلا العالم البرجوازي وينزع الشك فيما يتعلق بالطابع الأبدى للنظام القائم»^(٧). والواقع أن لوحات المناظر الطبيعية واللوحات الزيتية لأواخر القرن التاسع عشر تنضج بتناقض طيفة كانت ثورية ذات يوم وصارت حينئذ سيدة في بيتها. وقدم العالم المرتب لتلك اللوحات الزيتية الصورة المطلوبة لمجتمع محكوم ومنظم كانت فيه التكنولوجيا والانضباط شركاء في تقديم عنيد لم يكن تحقيقه بحاجة إلى أي عمل بشري.

كانت التكعيبية جزءا من حركة فنية وفلسفية أوسع تحدثت راسا ذلك الرضا عن النفس على مستويات كثيرة. وقد أشاعت من جديد فكرة أن العالم دينامي ومتوتر، وأنه ساحة قتال بين قوى متصارعة حيث الواقع تناقض، وفوضي، وصراع. وفي صميم ذلك الصدام كان هناك قلب بشري، النبي الذي قام بتشكيل العالم بنشاط.

ولهذا فإن إنتاج بيكاسو قبل ١٩١٤ طرح أسئلة حاسمة عن العالم وأصر على إبداعية مزهوة ضد تماثل

وضيق السوق. وتتمثل المغارقة، بطبيعة الحال، في أن تلك التاكيدات للاستقلال الإبداعي صارت بدورها سلعا غالبة للغاية. وبطريقة ما، من الصعب أن يدهشنا أن تنجح الأسهم، بعد احتواء الاضطرابات الثورية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، في أن تدمج تعبيرات الراديكالية الفردية في التجارة. والحقيقة أن بيكاسو بوجه عام لم يسلم بأية مسئولية تجاه الطبقة الثورية أو بأية علاقة بها.

ومثلما صارت اللوحات الزيتية ذاتها سلعا، كذلك صار الفنان ذاته. وصارت حياته، منذ عشرينيات هذا القرن وصاعدا، قابلة للبيع. وفي دواية «الجيل الضائع» للعشرينيات، انفصل فن بيكاسو بالتدريج عن لفظته التاريخية. وفي الثلاثينيات قدم الاستغراق الذاتي الذي كان يمثل السمة الرئيسية لإنتاجه سلسلة من اللوحات الزيتية والرسومات الحسية المبهجة لماري تيسرين^(٨)، واحتفاءً بالجنس، وتظاهرا مبتهجا بنوع من الفردية المنعزلة.

غير أن الفردية ليست بالشيء الذاتي التوالد بلا انقطاع، كاملا ومستقلا ففدريتنا هي النتاج المعقد لتفاعل واستجابة مع التجربة الاجتماعية المشتركة في ظروف مادية خاصة. ونحن فريدين لأننا اجتماعيين؛ حتى أشد رغباتنا حميمة تتشكل تاريخيا^(٩) وحياسة بيكاسو ذاتها هي الليل، ذلك أن بيكاسو، مقطوعا ومعزولا عن الواقع الاجتماعي، ومعزولا وواقعا في شرك فردية قابلة للتسويق، أفرغ عاله الداخلي بكل بساطة من كل الإمكانيات التي «دفعها خارج موضوعات تصويره» كما قال بيرجر. وفي الخارج كما عاش العالم خلال عقد

الأربعينيات، جرت تحولات ضخمة وتم تحقيق إمكانات مبدعة على مسرح التاريخ الفعلي. غير أن بيكاسو ظل ينظر في مرآته «حتى» الجبرينيكا تعبيراً عن المعاناة الشخصية وليس عن إدراك للقوى الاجتماعية المتصارعة في الحروب الأهلية الأسبانية). لكن المرأة لم تنبئه بشيء ومجرداً من المحتوى ومن التجربة الاجتماعية، كان بيكاسو ذاته قد صار مجرد موضوع آخر، ملكية للمتاجرة بها

ومنذ ذلك الحين وصاعداً، سعى بيكاسو إلى أن يعيد اكتشاف شيء اسمه «التجربة الفنية»، شيء كان يمكن عزله في الفن ذاته، ويحت عنه في اللوحات الزيتية الآخرين^(١٠) الذين يتميزون من الناس الآخرين بحيوات الأخرى). بدأ يعيد تصوير إنتاج مصورين آخرين. وكان ذلك عملاً بارعاً، لكن فقط بمعنى تقني؛ ذلك أنه كان بلا خيال.

«توسلُ بانثس»

هذه هي الطريقة التي يصف بها جون بيرجر رسومات بيكاسو ولوحاته الزيتية في طوره الأخير. وهي في نظر أحد النقاد بانثسة، فجة مملّة، استهوانية^(١١). وهي في نظر الرجعية مس هو فنجتون عريض في مقاضاة بيكاسو على كراهية النساء والطغيان الجنسي. والاستغلال المنتظم لكل شخص قاسمه حياته^(١٢). وما من سبب خاص يدعونا إلى الشك في سلوكه الأقل من مثالي في هذه المجالات. لكننا إذا ما حاكمنا اللوحات الزيتية بهذه الطريقة فإننا نكون قد سلّمنا بأن كل فن ليس سوى تعبير ذاتي فليس له أي محتوى اجتماعي على الإطلاق، حتى وإن كان محتوى اجتماعياً يتحقق عبر التجربة الفردية.

وفي هذه الأعمال الأخيرة، في تخيلاتها المطبوعة بطابع جنسي مفقود أو مشوّه وفزعها من العجز، هناك ما هو أكثر كثيراً من نوع من الإباحية البانثسة. إنها حقاً عن النساء وعن الجنس لكن يبدو أيضاً أن لها معنى تكميلاً حقيقياً، يطلع في تلك المفارقة التي تلبس الخيال المحرّر إلى سجن، وتقدم نوعاً من الشهرة والاعتراف يبشر بإشباع كل رغبة. غير أن كون المرأة فنناً يعني كونه مظلوماً له نظام لا بد وأن يحطم الرغبة ويدمر الإبداعية. ولهذا ففي الرسومات بوجه خاص يغلب النهمان أو الحامل في وقت واحد طريقة في التعبير عن الرغبة وعقبة لا تُدَلَّك بين الفنان وموضوع رغبته. إنه يغدو للمشاهد لتجربة إنسانية، لكن عاجزاً عن المشاركة فيها.

لكن لماذا نجد هؤلاء الذين كانوا تواقين ذات يوم إلى رفع شأن بيكاسو يصيرون الآن غاضبين منه إلى هذا الحد؟ هل يكون ذلك لأن هذا الاعتراف بالضعف والحيرة لا مكان له في هذا المجتمع الذي، حتى بالنسبة لحزب العمال، يوجد ليكافيء على الإنجاز؟ الواقع أن بريطانيا تانتشر مكان حقير بكل المعاني – وهي تنبذ بسهولة أولئك الأبطال الذين يثبت أن أقداسهم من طين. ومن باب أولى عندما اكتشف بيكاسو، ذلك للثال الحى على الفردية المستقلة، أنها مكان بالغ الوضحة والقبول.

لقد عاد تحرير الذات المنزعلة في السنوات الأخيرة في ثياب جديدة. ويحق لنا أن نقرأ التلهفات المؤثرة الأخيرة لبيكاسو باعتبارها دليلاً على أن الذات لا يمكن تحقيقها إلا في سياق انخراطها في التحصيل الثوري الجماعي.

-
- (1) Quoted Brian Sewell's vitriolic review Doodles of a voyeur in decline' in Standard, 30 June 1988, p.36.
 - (2) Success and failure of picasso, Writers and Readers (London, 1980, first published in 1965).
 - (3) See for example Peter Fuller's Seeing Berger, Writers and Readers (London, 1980 Fuller is now the increasingly influential editor of a journal called Modern Painters.
 - (4) Berger's work includes permanent Red, Selected essays and articles (including his marvellous essay the moment of cubism'), Art and Revolution, his most influential work of Seeing, and About looking. Significant too is his novel A painter our time.
 - (5) As exemplified by the writings of Stuart Hall in Marxism Today, and in particular the work of Ernesto Laclau who has recently announced that society is impossible'
 - (6) Picasso see Pages 59-60.
 - (7) Engles quoted in Slaughter: Marxism ideology and literature (London 1980) p.84.
 - (8) A series which has its counterpart and negation in Picasso's late works.
 - (9) ..., in present-day society, man has lost his ideology, but at the time he has not only acquired the theoretical consciousness of his loss, he has been driven by a distress no proletariat can and must free itself' Matx: The Holy Family (moscow 1956), p. 52.
 - (10) For example, Picasso painted at least 52 versions of Velazquez' Las meninas..
 - (11) Sewell, see note 1.
 - (12) Arianna Stassinopoulous Huffington's Picasso, creator and destroyer is published by Weidenfeld.





مرثية الشجرة

نُرةٌ في زمانٍ تفضنُ منه الجبينُ
يزدهى النهر أنْ مرَّ يوماً بها
ثم حطَّ الرِّحالُ باعتبارِها
يفسل الماءُ بالماءِ، ماءً طهوراً بماءٍ طهورٍ،
ويصنعُ معجزةً من سماءٍ وطنٍ

كان ما كانَ،

ثم يكونُ الذي سيكونُ
يعبرُ الناسُ ساحتَها آمنينَ

وهي تقتدُّ من لحمها الحيَّ ما يستر العابرين
والأساطيرُ في الليلِ تأوى إلى خدرها مهرعاتٍ،
وتلتمس الأمن في شُرْفٍ من بهاءِ قصيٍّ
وفي عُرفٍ من حنين

كانَ ما كانَ ،

ثم يكون الذي سيكونُ

دولةِ النهرِ دالت !

وما زلتِ واقفةً عند خطِ النهايةِ تنتظرين
والنهايةَ محزنةً ،

والقوافي غباءً رصينُ

والذين مضوا حملوا في رجالهم ما مضى
والذين أتوا أقبلوا منكبين !

اغتيال



أعجوبة زمانها كما وصفها كل من وقع بصره عليها . شُجيرة «لَبَّخ» غريبة لا أحد يدري من أين جاء بها العم عدنان . كان يحملها في مقطف ، حول جنزرها الغَضْ كُتلة من الطين تشبه الخوذة . جلس القرفصاء في الساحة أمام مَضِيَّة آل عبد المطلب ، حَقَّر لها حُقُرة مستديرة ، صبَّ فيها كمية من تراب جلبه من أرض الغوانم المعروفة بخصوبتها ، غرسها وأقام حولها سياجاً بارتفاع قامة الرجل ، جعل أعلاه من كُرُنَاف النُخل بشوكه الطويل الحاد . ترك تحت السياج ثقباً في حجم قبضة اليد ، وصكه بأخودود نحيل متصل بالقناة التي تسقي أرض آل عبد المطلب . لم تكن الركائب في مرابطها بقادرة على الوصول إليها . تمدَّ خراطيمها فيصدها الشوك أعلى السياج . أخضرت وشَقَّت الغضاء فصارت في طول شخصين . الأشجار أمام مضاييف النجوع الأخرى منبعدة أو ملتوية أو ذات بروزات ، هذه نحيلة حقاً لكنها في رشاقة قلم الرصاص كما وصفها ناظر المدرسة ، مثل نُبُوت الشوم كما قال بطل التحطيط عبد الغفار ، في استقامة حرف الألف في رأي المأذون ، تتمايل مع الريح في حركات محسوبة كأنها معجبة بنفسها . قال الولد محروس ذو الخيال الواسع ، سيأتي يوم تظلل بفروعها نصف الساحة ويتناجى تحتها العشاق . جاء الرجل يتوكأ على رمح مكسور القناة لعينيه شرر عدواني ، على كتفه بنديقية وفي يده حقيبة قماشية صغيرة ، ربعة يميل إلى البدانة ، له حاجبان سوداوان كثيفان فوق أنف حاد وشارب كَثْ ، يقال أن العمدة تجنَّبه ولم يبلغ عنه الحكومة ، تخوَّف منه الناس ، اختار مَضِيَّة آل

عبد المطلب ليرقد فيها ، جاءوا له بالطعام حسبما تقضى التقاليد ، يتهايمسون عنه فإذا اقترب أحد كفؤا عن الكلام . عائلات نجعتا تخاصم بعضها بعضا ، كل عائلة تخشى الحديث عنه أمام شخص من عائلة أخرى ، تناثرت حوله الأقاويل الهامسة ، هو «الشاش» زعيم العصاة التى رُوِّت قُرَى المركز المجاور ، لكن أحدا لم ير الشاش رأى العين ليحزم ، هو من الضباط الذين تطلقهم الحكومة ليجلبوا لها الأخبار ، ربما كان من أولياء الله الصالحين ، لكن ما حاجته لهذه الأسلحة لو كان ولياً ؟ غريب أن يمشى رجل يحمل كل هذه الأسلحة فى البلد ، البندقية فى الكتف ، مسدس فى حزام حول الخصر يظهر تحت الجلباب حين تضربه الريح ، يتوكأ لا على عصا كما يفعل الناس ، ولكن على رمح - وإن كان مكسوراً فهو رمح - له سن مدبب مثير ، تقضى التقاليد على آل عبد المطلب أن يستضيفوه لثلاثة أيام ، لكن ماذا لو مكث إلى ما بعد ذلك ؟ قالوا فلنتظاهر بأننا لا نهتم بهذا الأمر ، يدخل عليه كبيرهم الحاج عباس فى الصباح الباكر بطعام الإفطار ، يجده متربحاً على السرير ، لا يصلى لا يتكلم ، يدخل عليه كبيرهم الحاج عباس فى صمت الحاج يخشى أن يوجه إليه سؤالاً ، غير السلام عليكم لا ينطق حرفاً ، فقط يهيمهم بكلمات غير مفهومة توحى بالتسبيح ، هل تطلب منا شيئاً يا شيخ؟ لا ، ثم يصمت . يدخل عليه بطعام الغداء يتكرر ما حدث فى الصباح ، بعد صلاة العشاء يأتى إليه بصينية الطعام ، يأكل ويغسل يديه ثم يجلس على السرير ، لا أحد يدرى متى ينام . الحاج لا يتكلم عنه مع أحد ، كلما سألته زوجته وضع سبابتها فوق شفتيه وهمس الجدران لها أذان . وقف الرجل أمام الشجرة فى مساء اليوم التالى ، تأملها طويلاً ، طلب فاشاً وسكيناً حادة ، أحضرهما له الحاج عباس . حَفَر بالفأس حول السياج ، دفع أحد جوانبه فانهار ، حَفَر حول جذر الشجرة فمالت ، جذبها إليه من شويشتها وضربها ثلاث ضربات فاقتلعها ، فصل طرفيها الأعلى والأسفل بضريتين من الفأس . بقى فى يده الجزء الأوسط المستقيم ، أزال لحاءه بالسكين وطلب حذاء البلد . جاء عبد المؤمن بقميص مرقوع وعينين خائفتين ومعه معداته وأشعل ناراً صغيرة . الحاج عباس يضغط فكيه ويتهامس مع إخوته فإذا اقترب أحد كفؤا ، سحب الرجل نصل رمحه من الفتاة المكسورة ومدّه للحذاء طالبا وضعه فى النار ، حين أصبح طرفه الخلفى الذى يشبه الإبرة الغليظة فى لون الجمر ، ثَبَّتَ الحذاء فى فرع الشجرة المستقيم ، صدر وشيش أعقبه دخان ثم صمت . للم الرجل حاجياته من المضيئة ، وضعها فى الحقيبة القماشية ، علّقها على كتفه الأيمن مع حزام البندقية ، واتجه غرباً .

اغتراب المصرى عن ماضيه

اخذت اننا من هذا الكم الضئيل جداً من التاريخ المصرى الذى تعلمته فى فترة وجيزة خلال عمرى التعليمى الذى امتد ثمانية عشر عاماً . ولم اجد فى حنايا ذاكرتى إلا اسم «ميناء» .. موجد القطين وصوره فى خيالى لتاج الشمال وتاج الجنوب !

هذا هو حجم معلوماتى عن تاريخى للمصرى وأنا الطليبة المصرية التى يقرب عمرها وقتئذ من الثلاثين .. وهذا هو قدر معلومات طفل إنجليزى لم يبلغ من العمر السابعة .. وكانت المقارنة مروعة وشعورى بالضالة والجهل فظيماً .. وكان هذا الحديث العادى بمثابة مرآة ترفى نفسى بصورة لم أرها من قبل ويبدأ الى هذا الطفل وكأنه يحكى سرّاً عن أهلى .. حاول أبى وأمى إخفاءه عنى حتى عرفت بالصلفة من طفل أجنبى لا يتقن مهارة الكبار فى إخفاء الحقائق .. وبدأت الصيرة .. لماذا كان الإخفاء ؟ .. فعالاً ما يخفى الأهل سرّاً إذا كان هناك ما

حدث لى موقف منذ أكثر من عشر سنوات اعتبره نقطة تحول فى فهمى لنفسى وماهيتى وعلاقتى بوطنى وتاريخى .. هذا الحدث هو مقابلتى لطفل إنجليزى لا يزيد عمره عن سبع سنوات عندما سألته هذا السؤال التقليدى : ماذا تتمنى أن تكون عندما تكبر ؟ كان رده غير تقليدى على الإطلاق فلقد قال لى إنه يريد أن يكون عالم مصريات .. وذهلت من إجابته ولم يكن الطفل فى حاجة إلى تشجيع منى قبل أن يبدأ فى سرد كل ما يعرفه عن تلك الحضارة .. ليس فقط ارتفاع الهرم وعرض قاعدته ورمزية بنائه بهذا الشكل ولكن عن رع وحتب وثوت وتحوت وبتاح وسخمت وغيرهم وحتب وغيرهم مشيراً أيضاً إلى رموزهم التى تدل على إبداعية هذا العقل المصرى القديم ..

وفى أثناء استعراضه لمعلومات حاولت أنا فى صمت أن أقتش فى ذاكرتى عن أى معلومة أكون قد نجت فى

وأخذ سؤال يكرر نفسه
يلج على .. لماذا أتيت سبل
المعرفة لهذا الطفل بينما حرمت
منها أنا وغيرى من أبناء
بلدى ؟ !

كم تمنيت وقتها أن تتاح
لى فرصة اللقاء مع وزير
التربية والتعليم أطلابه بتفسير
لما حدث فى تعليمى أو بتبرير
لما ارتكبت فى حق غيرى
من الصرمان من المعرفة
الإنسانية عامة ومعرفة الخلفية
التاريخية الكاملة لنا
كمصريين .. وبالطبع لم تلتنى
الفرصة للمصارحة أو حتى
العتاب .

وكتمت مشاعرى وحاولت
أن التمس للقائمين بالتعليم
بعض العذر وأن أقنع نفسى
بأن مسئولية هذا الوزير

أوبغيره ليست مسئولية مطلقة فهم لا يختلفون عنا
كثيراً .. فكل واحد منهم نتاج نفس التربية ونفس
التعليم .

ونجحت فى ترويض غضبى وتسخير الأسى والحنن
لمحو أميتى التاريخية والتعرف من جديد على أبجدية
الماضى .. وأوهمت نفسى بأننى من الملاحظات فعلى
الأقل هذه المعرفة متاحة لى الآن وبسخاء أيضاً ..



يدعو للخجل أو العار .. فهل
كان فى ماضينا ما يدعو
للخجل أو العار ؟

وكيف يتصالح هذا
التساؤل مع شعورنا الفطرى
بعظمة هذا البلد وهضامته
تاريخه حتى ولو كان هذا
الشعور ساذجاً يفقد المعرفة
التي تسنده وتعضده
وانتابنى شعور آخر أقوى
من الأول لم أجد له تفسيراً
وقتها ولم أستطع فهمه إلا
بعد أن قرأت كثيراً فى
تاريخنا القديم .. فلقد كان
قدماء المصريين يؤمنون
بقوة الأسماء " (والأسماء هنا
قد تكون دلالة على المعرفة
بوجه عام) وكان لكل إنسان
اسم معروف لدى الناس واسم
آخر غير معروف أو خفى ..
وهذا الاسم الخفى هو سر أو

مفتاح شخصيته .. إذا عرفه أحد امتلك السيطرة عليه
والتحكم فيه ، ووجدت فى هذا ما يفسر لماذا ما
الإحساس الغريب الذى شعرت به حينذاك وبأن هذا
الطفل والجنس الذى ينتمى إليه له الحق فى أن يشعر
بتفوقه على وعلى أبناء لونه .. فهو يملك المعرفة .. هو
يعرف اسمى الحقيقي .. الذى هو .. ياللسخرية ..
خفى عني !

التربية والتعليم لالتفاته لهذه
المصيبة الكبرى في تدريس
التاريخ المصري القديم
ومحاولته تصحيح هذا الوضع
التعليمي المرضى (حول تطوير
مناهج التعليم - أحمد عبد
المعطي حجازي - الأهرام ١٤ /
١ / ٩٢) وإذا كان هناك تعديل
حقيقي فهو أمر يدعو للترحاب
وإن قال المتشكك أنه قليل جداً
ومتأخر جداً Too little
Too late بينما يقول الذي
يرغم نفسه على التفاؤل -
مغلى - ويتطلق بأى قشنة ..
متأخر متأخر ولكنه أفضل من

لا شيء Better late than never واستوقفتني جملة في
مقال الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي .. " مما لا يُعقل
أن يعرف التلميذ الفرنسي عن الفراعنة أضعاف ما
يعرفه التلاميذ المصريين " .. وكأنه يكتب بالصراف ما
سكت لسانى عن قوله منذ سنين .

وفى تلك اللحظة شعرت بأن مصر فى حاجة إلى كل
" المهومين " بها تطالبهم أن يخرجوا من جحورهم
ويترجموا " الهم " إلى " اهتمام " ويشاركوا بجدية فى
هذا الحوار الذى يخص مستقبل الطفل فى بلدنا .. بل
مستقبل هذا البلد نفسه .. وقد يكون من الظاهر أن هذا
الهجوم الموجع لوزير التربية والتعليم نتيجة المناخ الثقافى
الضال الذى يتحكم فيه إلى حد كبير التيار البدنى
المتطرف ومن هنا يبدو الاهتمام بدراسة أو تدريس



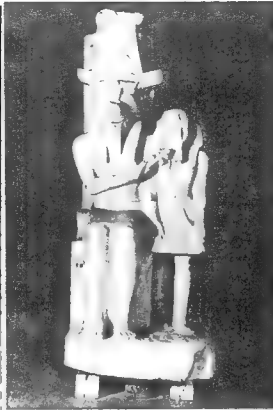
وكأنى كان لابد لى أن
أذهب إلى الغرب (وهذا معناد
بلغة الأجداد أن أموت) فالغرب
عن الوطن نوع من الموت .
موت للحياة المعتادة على
الأقل .. كم كان يروق لى ويؤثر
فى نفسى هذا التعبير الذى
استخدمه الأجداد للإشارة إلى
الميت .. " خرج ليصطاد
فوجد نفسه فى بلد
غريب " !

نعم كان على أن أذهب
للغرب لكى أتمتع فى القطر
المفقودة فى لىز كينونى
وأتعرف على العالم المصرى
لإنسانيتى وأسترد هذا الماضى الذى كان دائماً وأبداً
حقى .. وأبعث مرة أخرى من جديد ..

وكان منطفى لدراسة علم المصريات هو تاريخ الطب
الذى كان للحضارة المصرية فضل كبير عليه .. ونجح
إبحارى الخاص فى هذا العلم فى تسكين الأمى ووعدت
نفسى بأننى سأخلق الفرصة يوماً ما لكى أساهم بشكل
أو بآخر فى حماية طفل مصرى من أن يعيش عار الجهل
بتاريخه ويعانى كما عانيت أنا ..

وتوارى هذا السؤال المحورى " لماذا نحن غريباء عن
ماضي " فى زحمة الحياة وبقي صامتاً فى داخلى ولم
يكن فى نيتى الخروج من عزلة الصمت ولكن ما أخرجنى
من حالة الخرس هو ما قرأته مؤخراً من مواجهة وزير

لعبادات "رع" فلقد كانت الشمس وظلت الشمس وإن تعددت أو تغيرت الرموز .. تلك الرموز التي اتخذها هؤلاء القدماء كوسيلة تعبيرية تشهد لهم بخصوبة الخيال وقوة الملاحظة وأرتباطهم الشديد بالبيئة واحترامهم لصور الحياة المختلفة الموجودة على الأرض .. ومع إختلاف كان التطور العقائدى الذى وصف التوحيد بالصورة التى نفهمها الآن وهذا التطور فى مضمونه تطور فلسفى تدرج من " المادية إلى التجريدية " ومن رؤية الإله شكل ماسى إلى رؤية كقوة خفية (وراء الشمس) يستدل عليها بعبائنها وأيديها التى تغطي الدفء والنور والتنوير.



الرلة سويك (متحف الأقصر)

ويذكر وصل المصرى

القديم بنفسه، ويفطرته، وقبل

كل الديانات إلى روحانية الإيمان التى تعتبر أسمى مراحل علاقة الإنسان بربه وهناك جانب عقائدى آخر يؤخذ على الحضارة المصرية القديمة وقد تجتمع عليه كل الأديان السماوية الا وهو اقتراء فرعون على نبي الله موسى .. ولم أفكر بعمق فى هذا الأمر إلا عند سماعى لأول مرة " إسرائيل فى مصر " لهاننل وإسفانى للكم الهائل من السباب واللعنات التى كان يتغنى بها أفراد

التاريخ المصرى القديم كما لو كان قضية لها أبعاد دينية وكأن من يدرس التاريخ يدرسه من منطلق المتفرج على فيلم سينمائى يختار منه الفترة التى تحلو له - ليس من أجل المعرفة - ولكن من أجل التقمص ومعايشة الدور ..

وكما لو كانت دراسة التاريخ عملية مقارنة بين فترات المختلفة من أجل الرجوع إلى فترة ما نقيم بعدها بعملية لتحنيط كل من العقل والزمن..

وكيف يمكن لأى إنسان أن يعتقد أن من حقه أو فى إمكانه أن يحاكم " الماضى " بميزان أخلاقى جديد أتى مع حضارة أو حضارات أخرى تلت تلك الحضارة القديمة بألاف السنين ؟

وكيف يمكن لنا أن نقف أمام هذه الحضارة العظيمة ولا ننحنى لها .. فهى أول من آمن بضرورة وجود الخالق والإله وأول من جاء بالمساب والعقاب وأول من جاء بالتوحيد !.

والقارىء بعمق فى هذا التاريخ لا يستطيع الهروب من استنتاج (تعضده الحقائق) بأن فكرة التوحيد قديمة جداً وعاشت فى الوجدان المصرى منذ أول

(ب . ب . س) منذ فترة بعيدة تعرفت ، بل صدمت من اهتمام موشى ديان بالتاريخ المصري القديم وحبه فى التنقيب عن الآثار واقتنائه مجموعة نادرة من الآثار المصرية ولا أنكر اننى فشلت فى محاولتى لكبت إعجابى به وكان غيظى شديداً !

وأنا مدينة أيضاً لفرويد الذى كان اهتمامه هو الآخر غريباً بالتاريخ المصرى لدرجة انه عندما ترك " فينا " إلى لندن " هرباً من النازى هتلر كان خوفه على نفسه مماثلاً لخوفه من أن يفقد آيا من مقتنياته المصرية خاصة تمثال رمزى " لصحوت " .. حامى الفكرين والكتاب !

ومع كل هذه الاعتبارات إلا اننى أشك (وقد أكون مخطئة) بأن الرفض النفسى للحضارة المصرية مبنى أولاً وأخيراً على أسس عقائدية (صحيحة أو مشوهة - معتدلة أو متطرفة) وربما يكون التطرف الدينى مجرد أداة أظهرت بوضوح عمق المسافة النفسية بيننا وبين ماضينا.. فمن كان ومازال يسرق الآثار ويهربها خارج البلاد لا يختلف كثيراً عن من هو على استعداد الآن لوضع قنابل فى المعابد الأثرية .. فالأول يبيعها والثانى



الإله خنوم - رأس كبش على جسم أسد

الكرمال ويوجهونها لفرعون مصر والمصريين .. وسألت نفسى وقتها سؤالاً سانحاً ليس عادياً جداً أن يكون هناك فى عصر من العصور حاكم ظالم جبار .. فلماذا إذاً فى مصر القديمة أخذ كل الفراعين صفة هذا الفرعون ؟ وسقط المصريون سهواً أو ظلموا كعادتهم بظلم حاكمهم كما لو كان لهم يد فى الأمر . فلم تكن الدولة عبسابة عن فراعين فقط بل كان فيها البناء والفلاح والطبيب والكاتب وغيرهم .. ومع ذلك نرى أن عدداً غير قليل منهم عصى فرعون وانتفى إلى هذا الدين الجديد والدليل على ذلك هذا الوجود اليهودى فى الإسكندرية والذي عبر عنه عمرو بن العاص عند دخوله

مصر بقوله... " أنها مدينة . فيها أربعة آلاف قصر وأربعة آلاف مسرح وأربعة آلاف يهودى " ويسألتنى أيضاً كنت أظن أن أولى الناس بكراهية هذه الفترة التاريخية ورفضها هم اليهود أنفسهم وكل ما أستطيع أن أقوله أننى إذا كنت مدينة بجزء صغير للطفل الإنجليزي للأخذ بيدي إلى عالم تاريخى المجهول فأتنا مدينة بجزء أكبر لموشى ديان ! فمن خلال مشاهدتى لبرنامج تليفزيونى

اخناتون ؟ هل هم أكثر ولما
منا بالمعرفة أو هل هم أكثر
انبهاراً بالعقل البشري
وانجازاته وهل هم حقيقة
أفضل منا كما يدعون ؟ ؟

وكان هذا السؤال يأخذني
دائماً إلى علاقتنا بالمعرفة
شكل عام وهي علاقة غريبة
ترجع أصولها إلى فقرتنا في
صناعة الأفكار في الزمن
الحديث مما جعلنا مستهلكي
فكر ، وربما لا يوجد عيب في
هذا إذا كنا قادرين على
البحث عن البدايات والإيمان
بتواصل وتسلسل المعرفة مع
وجود الرؤية النقدية التي تعنى
امتلاك مهارات الجدل
والنقاش والاستعداد لهدم
الأفكار من أجل بنائها من
جديد وأيضاً سعة الأفق التي
تجعلنا نتحمل التغيير وغير

الثابت والوصول إلى الحقائق بالاستنتاج وعدم تقبلها
كمسلمات غير قابلة للشك .

ويجانب هذا كله توجد عوامل أخرى لها علاقتها
بموقفنا تجاه المعرفة أهمها إيمان البعض بأن « المعرفة
رفاهية » فمن يبحث عن المعرفة لا يعاني هموم الكادحين
الذين يفكرون فقط في لقمة العيش وهذا الجانب ربما



الإله آمون رع أبو الآباء

يستبيح حرمتها وكلاهما يتفق
في شيء واحد هو هدم
الشعور بالانتماء لهذه
الحضارة ..

وحتى لو تركنا كل هذا
جانباً فأنا كمصرية تربيت في
زمن كان يتسم بكثير من
التسامح والاعتدال ، عانيت مع
ذلك حرماناً كبيراً من المعرفة
الضرورية للتعرف على أصول
هذه الحضارة مما يشير بأن
هناك صوامل أخرى لعبت
دورها في هذا الاغتراب .

والنقاط الثلاثة التي
سأسردها هنا هي خلاصة
حسار طويل دار في نفسي
وهي بلا شك رؤية خاصة
للأمر تهدف إلى التعرف على
الدوافع النفسية وراء الرفض
أو القبول لتلك الحضارة التي
تفرض نفسها على ذاكرتنا ولو
كانت منسية ..

وهذه النقاط هي علاقتنا بالمعرفة ، دور الاستعمار
في تشكيل ثقافتنا وتأثير الانثروبولوجيا المعاصرة على
رؤيتنا للتاريخ القديم .

١ - علاقتنا بالمعرفة

كثيراً ما أسأل نفسي ما الذى يدفع كمسارى
أتوبيس في جلاسجو أن يقضى مساءه يقرأ كتاباً عن

الفرس ثم دخول الإسكندر الأكبر وانتهت فقط منذ أقل من خمسين عاماً ...

فى خلال هذا الزمن الطويل تحولت مصر من حضارة لها شأن عظيم وسيادة خاصة إلى مجرد " تابع " .. ومع تهميش مصر .. حدث أيضاً تهميش لتاريخها القديم بل لمس كامل المعالم هذا التاريخ ومما ساعد على هذا حريق مكتبة الإسكندرية وانتهاء أسطورة الإسكندرية كقلعة للثقافة فى مصر وأكبر شاهد على كل التقدم السابق ..

ولم يبق إلا معابد متناثرة .. كتب غير مقروءة ، وظل شيء واحد يدفع الوجدان المصرى للشعور المؤكد بأن هناك حقبة مفقودة فى تاريخه هو الأهرامات وصمت أبى الهول .

وكما نعرف جميعاً فالفضل فى اكتشاف حجر رشيد وفك طلاسم هذا التاريخ يرجع للمستعمر الأوروبى (رضىنا أو أبينا) .. فهو الذى خلع النقاب عن أسرار تلك الحضارة القديمة التى كانت مدفونة تحت الانقاض منذ رحيل كليوباترا ثلاثين عاماً سبقت مولد السيد المسيح .. ومن هنا بدأ فصل جديد فى علاقتنا مع المستعمر الأوروبى . كيف ندین له باكتشافاته ونعترف بجميله وكيف نكرهه فى نفس الوقت فهو ليس كئى مستعمر سابق . إنه يمت بصلة وطيدة لفصيلة الصليبيين الذين لم ينته الشار بيننا وبينهم حتى الآن . وهذا المستعمر الجديد لم يصل إلى كل هذا من فراغ بل إنه يعرف جيداً أصول وقوانين اللعبة ، لعبة الاكتشاف والتحليل والتفسير .

يكون له علاقة قوية بالإعراض عن المعرفة التى تبدو قليلة النفع أو ليست لها علاقة مباشرة أو مادية بالحاضر . وبما أننا نناقش علاقة المعرفة بالفكر والفنى فلا بد أيضاً من الإشارة إلى بعد آخر فى النقاش وهو " طبقية المعرفة " بمعنى الافتراض بأن هناك أنواعاً من المعرفة لا تهم إلا صفوة أو نخبة من المجتمع ولا تهم الآخرين .

وهذا بدون شك عنصر هام وراء محدودية السيادة الثقافية فى مصر فالقصور وأضع فى الثقافة التاريخية المتاحة للإنسان العادى فى هذا المجال والقليل الموجود يحوى مادة تاريخية صعبة أو معقدة تعمق المسافة الزمنية والنفسية تبعاً .. وعندما تستفسر عن هذه الفجوة فى المعرفة يأتى التبرير السائد بأن هذه الأمور لا تهم المصريين كثيراً كما لو كان تاريخهم وآثارهم مجرد صدفة !

هذا ما عبر عنه وليام جولدنج فى كتابه " الجريدة المصرية " عندما قال « مصر أعجوبة جمالية ولكنها تعاني من لا مبالاة أبنائها بكل هذا الجمال »

٢ - دور الاستعمار فى تشكيل ثقافتنا

نحن والاستعمار .. موضوع شائك ومعقد للغاية لا لسبب إلا لأن تعاملنا معه يأخذ الصبغة العاطفية التى تحول بيننا وبين رؤيته بشكل علمى موضوعى .

وبالطبع عندما نتكلم عن الاستعمار لا نقصد به الاستعمار الأوروبى فى القرنين الماضيين ولكن نقصد به كل أشكال الاستعمار التى خضعت لها مصر وتحملتها وتعايشت معها لفترة تزيد عن ألفى عام بدأت بغزو

لم يكن أماسنا إلا ترك الملعب له متخليين عن حقنا فيما هو ملكنا وراثتنا ولكي نتصالح مع هذا الوضع الغريب كان لابد أن نعطي الجهل أو التجاهل بهذه الحضارة قيمة جديدة ، ببدء قومياً ، كما لو كان من الوطنية ألا نعرف شيئاً عن مصر القديمة لأنها تشغل اهتمام المستعمر وكل ما يحبه للمستعمر لابد أن نكرهه نحن !

وتطور هذا الشعور الوطني المقلوب إلى الشعور القومي العربي فلقد خيل للبعض أن الإخاء العربي لا يمكن أن يتم إلا بمسح معالم الشخصية المصرية . ومع فرصة عودة مصر للمصريين كان الحزن أيضاً على طمس تفريدها . ومن البديهي أن هذا الموقف من المصريين كان بمثابة الفرصة الذهبية التي جاءت للمستعمر الأوربي بدون تعب أو مجهود . فلقد تركت له الساحة ليفعل ما يشاء بهذا الكم الهائل من عبقرية الإبداع المصري . والحق يقال أنهم في معظم الأحيان كانوا أوفياء لهذه الأمانة !

وكما تعاملنا مع المستعمر الأوربي بازديادية - ومازنا - اتسم تعامله هو الآخر معنا بثنائية المشاعر .. فمع كل هذا الولع والاهتمام بالحضارة المصرية كان هناك أيضاً التقليل من قدر مساهمتها في المعرفة الإنسانية ككل ودورها في التقدم البشري .. فالستعمر كان في الحقيقة في مشكلة ، لا يستطيع التوفيق بين شعوره بالتفوق والإقرار بأن هؤلاء المصريين الأفارقة ذوي البهيرة غير البيضاء تمكنوا بالفعل من صنع حضارة بيضاء .. أي حضارة راقية سامية وصلت إلى أعلى حدود المعرفة .

ومن ضمن الحلول التي توصل إليها المستعمر الأوربي لحل المشكلة المصرية هو إخفاء الكثير من معالمها وتفسير بعض من جوانبها بطرق خاصة تهدف إلى إظهار الحضارة اليونانية على أنها المصدر الرئيسي والأساسي للحضارة الغربية الحديثة والبنع الأول لكل الأفكار الإنسانية .

ومن العجيب أننا وقعنا في هذه المصيدة الأوربية . ولو أن التفسير واضح فنحن لا نملك المقررة على الجدل والنقاش لأننا ببساطة نعلم أقل القليل عن هذا التاريخ .. ولهذا عندما بدأنا التعرف على الحضارة الغربية لم نجد إشارات إلى تاريخنا بقدر ما وجدنا فيه من إشارات إلى حضارة الإغريق ففي الطب مثلاً لا نعلم شيئاً عن " إمسوتب " ولكننا نعرف على الأقل اسم " أبو قراط " وأيضاً نعرف الكثير عن " أفروديت " و" فينوس " .. ولكن لا أتذكر أنني قرأت عن " هاتور " إلا ربما من خلال هذا الشاعر المصري الأصيل " صلاح جاهين " الذي كان واقفاً على كل هذا ونقله بعمق وبروعة في قصيدته " على اسم مصر "

" يا أمة ضحكت من جهلها الأمم "

به العلم كان عندنا في صغره متربى

لكنه هاجر وعدى البحر متخبى

لما الإيران هجموا ثم اليونان هجموا

ثم الرومان دمروا ثم التتار هدموا

ثم الجميع كل واحد مسح قدمه

على اسم مصر ..

٣ - تائيفر الأيدولوجيات المعاصرة على رؤيتنا للتاريخ القديم

كان الرفض للحضارة المصرية القديمة لدى بعض المتأثرين بالفكر الليبرالي الحديث مستمداً في أساسه من منطق أن الحضارة المصرية حضارة "هرمية" أي مبنية على نظام ديكتاتوري يعطى سلطة مطلقة للحاكم على حساب حقوق وحريات الفرد العادي والدليل على ذلك .. أهم رموزها " الأهرام " التي هي في رأى البعض مجرد قبور لهؤلاء الفراعة تم بناؤها بالسخرة - وهذا أمر مشكوك فيه - متجاهلين تماماً الرمزية الروحية لهذا البناء وكونه نوعاً من "المعارة النينية" مثل في ذلك مثل أفخم الكاتدرائيات أو المساجد العظيمة .

وربما كانت هذه النظرة السطحية للأمور وراء إغفال البعد النفسى فى علاقة المصريين بحاكمهم .. فكل حاكم كان بالنسبة لهم "حورس" هذا الابن الذى فقد عينه فى هذا الصراع الأزلئ بين الخير والشر لينقذ الحضارة الإنسانية ويرسى قواعد النظام الكونى . لم ينس المصريون قط هذا الصراع بل عاشت هذه الأسطورة فى قلوبهم وضمائرهم وشكلت الأسلوب الذى تعاملوا به مع كل حاكمهم .. ذلك الذى نقله إبدياد كاتينا "توفيق الحكيم" فى كتابه "عودة الروح" .

فمن الصعب جداً مقارنة هذا النوع من الحكم مع ديكتاتورية معاصرة مثل النظام الهتلرى (الذى جاء إلى الحكم عن طريق انتخاب ديمقراطى)

وهناك دليل آخر على هذا وهو موقف الأغلبية الحالية تجاه الديمقراطية - فلا شك أننا جميعاً نطالب بمزيد منها - ولكن يبدو للكثيرين أن الديمقراطية غاية أو هدف

فى حد ذاته وليست مجرد وسيلة أو تقنية سياسية .. فمازال معظمنا يبحث عن حورس "المنقذ" الذى سيخلصه من كل "ست" فى حياته ويقدم له الخير على صينية من فضة .

ويدون التغافل كثيراً فى ديمقراطية أو عدم ديمقراطية هذه الفترة إلا أنه من المهم فى الحديث عن الأيدولوجيات المعاصرة أن نشير إلى عصرية التاريخ المصرى بالرغم من البعد الزمنى الهائل وحدائه بالرغم من قبحه الشديد .. فهذه الحضارة كانت الأولى التى أظهرت الاستعداد لاحترام الفردية والاختلاف عندما قرأت عن إخناتون كان يطولى هذا الوصف له «أنه أول من تفرد فى التاريخ» وهى أيضاً من الحضارات التى أعطت للمرأة مكانة ربما لم تصل ولن تصل إليها مرة أخرى .. فالوضع الذى وصلت إليه المرأة فى المجتمع المصرى القديم لإيضاحه مكانة فى أى مجتمع متحضر حتى يومنا هذا .. هل هناك عدل أكثر من أن تكون العدالة (ماعت) امرأة !

هذا غير الاحترام والحب والرافة التى أعطاهما المصريون للحيوانات .. نحن نندهش الآن للمجموعات الحديثة التى تطالب «بحقوق الحيوان» ولا ندرى كم نعم الحيوان بحقوق فى مصر القديمة .

والأهم من هذا كله هو العمق الإنسانى الذى جعل تلك الحضارة ترفض كل أنواع العنف وتمقت الحروب وتسجل على جدران معابدها أول معاهدة سلام فى الوجود وبالرغم من كل هذا يوجد منظور آخر حديث اتخذ الغرب خطأ جليلاً يفسر تحمسه الشديد للحضارة اليونانية على حساب الحضارة المصرية ألا وهو غياب

التي أنافشها مع نفسي
ويصعب على نفسيها ...
إمارة الصمت هادئة
ويمانيؤها الاضطراب
معزقة في كمالها
وردة الذاكره

وردة النفســــــــــــيان
متعبة وتعطى الحياة ...
تلك هى الأرض التى إذا
انقسمت .. انقسمت بالجميع
والواحدة والانقسام أمور لا تعنى
إنها أرض مـــــيراثنا





وجه

- ١ -

هِيَ وَجْهُكَ،
 كَيْفَ لَكَ الْيَوْمَ أَنْ تَتَنَصَّلَ مِنْهُ
 وَتَمُضِيَ خَفِيفًا، تَقَامِرُ فِي كُلِّ مَلْهَى
 وَتَشْرَحُ لِلنَّاسِ كَيْفَ تَبِيعَ لَهُمْ ذِكْرِيَاكَ
 تَعْرِضُ فِي كُلِّ سَوْقٍ
 شَمُوسًا مُؤَيَّدَةً فِي الْبَهَاءِ
 وَأَنْتَ تَخْبِيهِ وَجْهُكَ،

هِيَ وَجْهَ تَفْصُدُ مِنْكَ، تَجَسَّدُ مِنْ مَوْثِكِ الْأَبَدِيِّ،
 تَكْتَفِ مِنْكَ ضَبَابًا خَفِيفًا، تَسْرَبُ فِي كُلِّ شَيْءٍ

وَجَمْعٌ مِنْ نَهْكَ الذِّكْرِ سَدِيمًا تَكْتَفُ
 . حتى رَأَيْتَ السَّدِيمَ سَرَابًا خَفِيفًا ،
 فَقُلْتَ لَهُ : كُنْ ضِعْفِي الْأَبْدَى
 وَكُنْ صَمْتِي الْأَبْدَى
 وَكُنْ لِي خِيَالًا أَحَاسِيَهُ
 حينَمَا يَتَوَضَّأُ فِي دَمِي النَّدَمَ
 وَكُنْ ضِلَّتِي فِي الْهَجِيرِ
 وَكُنْ زَمَنِي الَّذِي يَحْتَوِينِي إِذَا مَا تَوَارَى الْقَدِيمُ بِنَهْرِ جَدِيدٍ ،
 وَأَوْرَقَ فِي الصُّحُفِ الْخَائِنَاتِ ،
 وَأَزْهَرَ فِي النَّشْرَاتِ ، وَأَبْرَقَ فِي الْمَوْجَزَاتِ ،
 وَسَافَرَ فِي كُلِّ شَمْسٍ تَجِيءُ .

هِيَ وَجْهُكَ

حِينَ تَقَابُلُهُ فِي الصَّبَاحِ
 وَحِينَ تَحَاوِلُ أَنْ تَتَوَارَى بِهِ فِي الْمَاءِ
 وَحِينَ تَسَامُرُهُ كُلَّمَا أَوْ قَفَّتْكَ الْمَشَاكِلُ فِي كُلِّ مُنْعَطَفٍ
 هِيَ أَنْتَ .. فَهَلْ تَتَكَشَّفُ ذَاتُكَ؟!

كَيْفَ تَعْتَادُ هَذَا الدُّوَارَ الْحَمِيمَ،
وَتَقِفِينَ صَمْتَكَ فِي سَاحَةِ مَنْ شَجَارِ،
وَبَعْضُ الْهَوَاءِ تَحُولُ نَارًا، وَبَلْجًا،
وَمِلْحًا أَجَاجًا تَكْلَسُ فَوْقَ مَذَاهِبِنَا الْبَائِدَاتِ وَأَوْغَلَ فِي كُلِّ شَمْسٍ
وَحَبًّا قُنْبُلَةً فِي الْكَلَامِ
وَأَوْرَقَ مَجْمَرَةً تَتَسَلَّقُ أَذْهَانَنَا
مِثْلَمَا تَتَكَاثَرُ فِيهَا طَلَالِبُ مَنْ صُورِ،
وَمَعَارِكُ مَنْ زَيْدٍ، وَمَسَامِعُ مَنْ سَبَّحَاتِ
تَجِيءُ بِهَا مَآكِنَاتُ التَّيَكُّرُزِ.

كَيْفَ أَدْمَنْتَ هَذَا الْعَذَابَ الْمُبْأَى فِي شَطْحَاتِ الْإِذَاعَةِ،
حِينَ تَكْوَرُ كُلُّ صَبَّاحٍ
وَتَقْدَفُهُ فِي الْهَوَاءِ فَيَبْخُلُ مِنْ حَائِطٍ فِي الْمَسَاءِ
لِيُوْغَلَ فِيكَ وَيَزْدَحُ فِي نَمِكَ الْأَيْدِي وَالْأَغْنِيَاتِ.

وَأَنْتِ تُسَالِمُ كُلَّ الْحَوَانِيثِ تَدْخُلُ مِثْلَ الْبِهَاءِ
وَتُخْرِجُ السَّنَةَ الْبَسَمَاتِ لِكُلِّ الذِّينِ يَبِيعُونَ صَمْتَكَ

يحتفلونَ بتتصيبِ لَحْمِكَ
شارةً وهمَ وَمَارَكَةَ حَلَمٍ
على اللصقاتِ القديمةِ يحتفلونَ بِكَ اليومَ
مثلما يحتفلونَ بتاجٍ من الريشِ فوقِ رؤوسِ الهنودِ
ويزنونَ بأفكارِكَ المَيِّتَةِ

- ٣ -

أَنْتَ تَبْدَأُ مِنْ حَيْثُ تَلْقَى الْقَوَائِلُ أَحْمَالَهَا
ثُمَّ تَرْمِي بِنَصْفِكَ لِلْكَمَاتِ
وَنَصْفَكَ يَمْضِي إِلَى الشُّقْلِ كُلِّهِ مَبَاحٍ
وَأَنْتَ تَفْتَشُرُ عَنْ بَصْمَاتِكَ خَلْفَ الْمَرَايَا
وَتَتَكَبَّرُ هَذَا الَّذِي يَتَرَجَّلُ بَيْنَ عَيُونِ الصَّبَايَا
وَيَخْلَعُ كُلَّ مَسَاءٍ رِيَاءً الْعُنُقِ،
وَإِغْنِيَةً مَرَّةً، وَاشْتِهَاءَ الْفَرَاغِ.

أَنْتَ لَا تَعْرِفُ كَيْفَ يَنَامُ وَكَيْفَ يَرْتَبُّ الْفِكَارُ
هَلْ تَرَاهُ يَكُونُهَا مِثْلَ جُرْنٍ مِنَ الْقَمِيصِ..
.. تَأْتِي الْعَوَاصِفُ .. مَاذَا تَرَاهُ يُخْبِي مِنْهَا

وَكَيْفَ تَقَافَهُ الْبَرْحُ وَالصَّمْتُ
هُوَ يَسْكُبُ نَيْلاً عَلَى جُرْحِهِ
وَيُرَافِقُ زَوْجَاتِهِ الْخَائِنَاتِ إِلَى حَيْثُ يَقْتُلُهُنَّ وَاحِدَةً فَوَاحِدَةً

كَيْفَ يَنْقَسِمُ الْوَاحِدُ؟
الْمَيَّانِينَ تَبْدُو مَعْبَأَةً بِالْهَوَاءِ الْمَرَاوِغِ،
وَاللِّغَاتُ جُنُودُ
وَأَصْبَحَ زَيُّْ الْبَنَاتِ مُحَاوَرَةً بِالرِّصَاصِ
وَمَكْمَرَةً لَانْفِجَارِ النُّصُوصِ.

تسابیح فی ملکوت الزجاج

Figure 2. The effect of the concentration of the polymer on the gelation time.



هل إبداعية الخزف فن أم تقنية ؟ هل هي خلق كامل أم تشكيل وتطبيق ؟

فى اللحظات التى شاهدت تشكيلات الفنان زكريا الخناني وتكويناته الزجاجية تبلورت الإجابة . فالخزاف الزجاج فنان استطاع بقدرته الإبداعية أن يسيطر على أدواته وتقنياته، وأن يجبرها على النطق بما يريد أن يعبر عنه، فقدم عن وعي فنا له لغته وقيمه الجمالية الخاصة به. وهذا يدعونا للبحث عن الفلسفة الخاصة لهذا الفن، فلسفة الفن ليست سابقة عليه، وتحديد مفهوم للجمال الذى ينبغى على الفنان تجسيده فى عمله الفنى إفقار للتجربة الجمالية الخاصة به وتقييد لحرية خياله. وهذا خطأ يقع فيه بعض الفلاسفة. لأن الفهم الصحيح للفن والطريق المؤدى إلى اكتشاف فلسفته يقتضى على العكس أن نترك الفنان يعمل بحرية، ثم يقدم لنا عمله لنواجهه ونغوص فى تشكيلاته متنقلين بينها بتعاطف لا يلغى تلك المسافة التى تبعد المتلقى عن الذويان فى العمل الفنى أوالتطابق معه، وبهذا يستطيع أن يستكنه وقيمه. وهذا ما فعلته مع أعمال الفنان زكريا الخناني عبر الخطوات الآتية:

● زعمت الأشكال والدوافع المتكررة فى إبداعه

● تساءلت هل هذه الأشكال محكومة بغرض صنعت من أجله، أم تقيدت بالمادة أو الأدوات المتاحة والطرق الفنية التى استخدمت فى صنعها؟

● بحثت عن العلاقة الجدلية بين هذه الأشكال والتكوينات. بالنسبة للخطوة الأولى لاحظت ما يوحى بمحاكاة لبعض كائنات الطبيعة الحية كالطيور ،والأسماك، والقواقع، فضلا عن تكوينات لا مماثل لها فى الطبيعة الخارجية. لكننى اكتشفت سواء فى المحاكيات واللامحاكيات جوانب خفية مشحونة بالوجدانيات التى يصعب على العين العادية أن تراها وعلى الحس المباشر البسيط أن يستشعرها، فهى إعادة لترتيب عناصر الأشياء الطبيعية فى صياغات تعبيرية يظهر فيها الصفاء والشفافية، والألق، والبهاء، والروعة، وتنهوا بها نحو التسامى. ومما لا شك فيه أن التعبير فى فن الزجاج لا يعتمد على ثقافة تحصيلية تنجسد فى عبارات تركز على قوانين المنطق العقلية مثل الشعر والقصة والمسرحية، بل إنه يرتبط أساسا بطرق الاستبطان والمعرفة الحسية لأنه تمثيل رمزى للخيال فى أجسام مصقولة ● ولذلك لا أبالغ فى القول لأن هناك بعدا صوفيا يحرك وجدان الفنان من حيث إن الوجدان منبع لكل من التجريبتين الصوفية والفنية. فالتجربة الصوفية هى الدخول الوجدانى مع بنية العقيدة مما يعكس فى سلوك المتصوف حالات من الوجد والشفافية ، هى فى الوقت نفسه لحظات فنية يحل فيها المتصوف العقيدة إلى جمالى بدليل أن هذه الحالات الوجدية دائما تصاغ فى نتاج فنى ● يقول الحلاج : « الفراه يطير حول المصباح

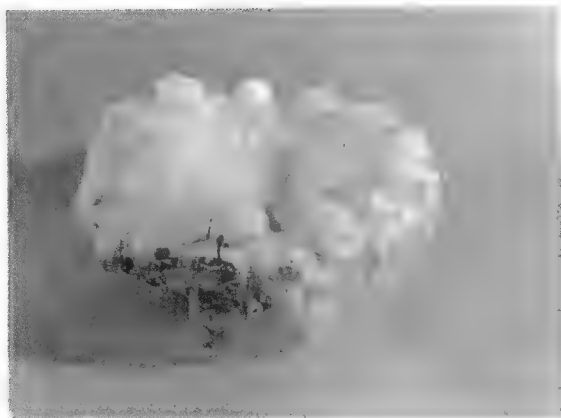
إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرها عن الحال بالطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال .»
غير أن وحدة المنشأ أو المنبع لا تعنى التطابق بين الفن والتصوف، فهناك فقط علاقة تجاذبية، بمعنى أن «الفن والتصوف» يتفاعلا من خلال استعارة الفنان المضمون الصوفي الذي يتحدد في الاضطراب - كما قال السهروردی - فإذا وقع سكرن، فلا تصوف ● والاضطراب يتحدد في الجذب نحو الحضور الإلهي، بمعنى أن روح الصوفي متطلعة دائما، فتجذبه إلى مواطن القرب ولابد للصوفي من دوام الحركة، والفرار الدائم الذي يحركه القلق من هذا العالم وعلى هذا العالم. والصوفي يستعير من ناحية ثانية - من الفنان الأسلوب الفني - الشعري خاصة - قالبا لعرض تجاربه الروحية وتصوير سياحاته الوجدانية، ووصف ترقيه في مقاماته التصاعدية وإبداعات زكريا الخنساني يحكمها ويوجهها هدف روحاني واضح، ولذا استطاع أن يطوع المادة الصلدة المعتمة حتى تبوح بسر الجمال، كما استطاع أن يبدع طرقا وأساليب فنية تكشف عن المعنى المستخلص من هذا الواقع، وإن كان يسمو عليه ويتجاوز له هروبا منه، بل من أجل بسطه ومده إلى أقصى ما يمكن من امتداد، فالعلو هو غرض في الأشياء للوصول إلى كليتها وتنوعها. ومن هنا يتضح أن الفن أوسع مجالا وأكثر قدرة في التعبير عن مضمون التجربة الصوفية، وذلك لتعدد الوسائط الفنية، الكلمة، والصوت، واللون، والزجاج، والحديد والخشب .. الخ إذ يبدو أن المتصوف لا يملك إلا وسيطا واحدا هو الكلمة، وأسلوبا واحدا هو الرمز عن الصمت، أي لحظة الانخراط إلى عالم اللاوعي، أما الفنان فهو لا يستطيع فحسب أن يبرح في تمثيلات متعددة من خلال وسائط مختلفة فحسب، بل هو قادر على التعبير عن العالم المحيط لوعيهِ باستمرارية التاريخ وعدم اكتفائه - كالصوفي - بالوحدة أو الحلول، فحالة الشهود عند الفنان طاقة دفع وحفز لحركة الحياة. والخيال الصوفي يعلو بالفنان ويصعد ولكنه علو يصعد يعق رؤيته لقيمة الفن في الحياة من حيث كونه يفتح أفاقا جديدة لترقية الإنسان عقلا ووجدانا، صورة وتصورا !

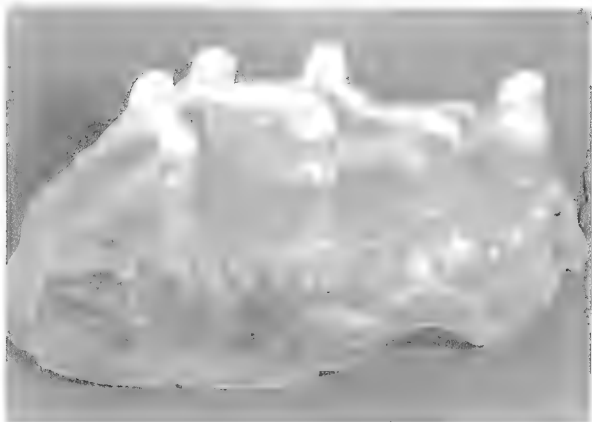
وأخيرا تحدد العلاقة الجدلية بين الأشكال والتكوينات عند زكريا الخنساني - من حيث كونها أعمالا فنية تتكون من مادة صلبة وتعبيرا حدسيا، وشكلا جماليا - تحدد الصراع بين ثنائيات متعددة، العلم التقني/ المعرفة الحسية - العقل/ الذوق - عمل اليد أو الصفة/ عمل القلب - ظاهر حسي / باطن روحي ويرتفع التناقض بين هذه الثنائيات حين يعي المتلقي أن قيمة الجمال التي تتجسد في هذه الأشكال الفنية تحتاج الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن النفعي إلى المنزه عن الغرض، ومن التعدد الظاهر في أشكالها إلى الوحدة الباطنة التي تسري في أعماقها. وهذا الانتقال يهدف إلى تدريب الذات على الترقى لتنتقل متحررة من قيود الواقع والانغماس في المتناهي للوصول إلى اللامتناهي في المعنى والشكل والتعبير .





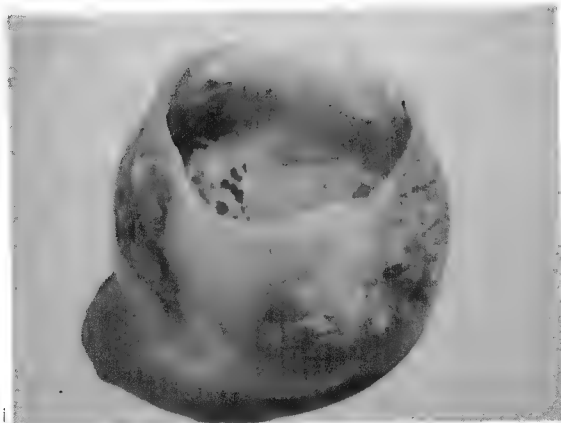


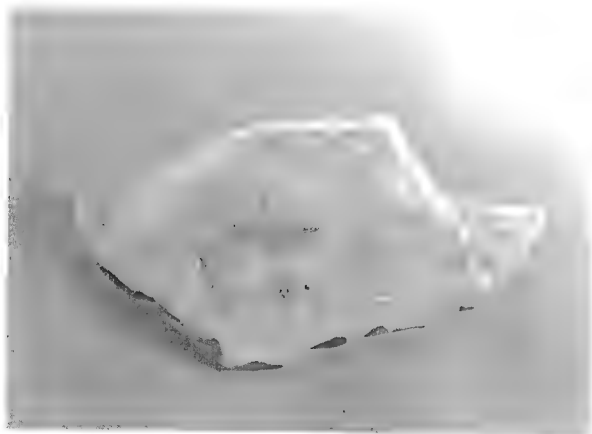












جمعة العايق



قالوا: ستندم يا جمعة حين لا ينفع الندم. محل الرزق مثل الأرض مثل العرض، فلا تبع الدكان:

أصم جمعة أننيه، وأحكم مغاليق الإدراك، وياع الدكان ..

قالوا مستنكرين منذرين: فرط جمعة في رزقه، ولن يجنى سوى غضب الله ..

●● روى واحد من الجمع أصل الحكاية، قال: جمعة ولد عايق ومتضايق، يرتدى القمصان الحرير المشجرة والسرراويل الضيقة المحرقة ويلبس جزمة كعب كباية. وحيد والديه دللته أمه فأفسدته وتعبد معه أبوه حتى مات كمدأ منه وآل إليه الدكان. والدكان دكان السبابة الوحيد في الحارة، بل في الحى بأسره .. صيانة بيوت الحارة كلها منوطة به، مصدر رزق كريم وخير وبركة. لما استلم جمعة الدكان، يخ في وجوه الناس، فنفروا منه. لم يف بوعده، ولم يحسن عملاً، وغالى في الأجر، وأذى الخلق بلسانه البذيء. ويوما وراء يوم، كسد الدكان، لم يعد أحد من سكان الحارة يلجأ إليه، حتى جمعة نفسه لم يعد يفتحه كان جمعة يستيقظ من نومه بعد الظهر، يرتدى القميص المشجر والبنطلون المحرق ويتوجه نحو الغرزة عند ناصية الحارة يلعب القمار ويلف السجائر بالحشيش، مخالطاً رفاق السوء. تكاثرت عليه الديون وتكاثرت معها المشاحنات مع خلق الله، وتبهذل جمعة في أقسام البوليس وراحت عيافته

تتلاشى وتضع.. جمعة العايق أصبح شبيهاً بالمتشردين، فماتت أمه حسرةً عليه، وجوعاً، وتحت وطأة مرض السكر الذى أنشِب أنيابه فى جسمها فلم تجد من يعالجها ويرعاهها.

قال الراوى: أضاف جمعة إلى سوء مسلكه، السمعة الرديئة، واليتم، وفقدان الصلبة إلاصعبة السوء، والعوز. ونصحه أهل الخير بالاستقامة وإعادة بناء ما تداعى وأشرف على الانهيار. لم يستمع إلى النصيحة، وباع الدكان.

●● جمعة الآن يا ولده عاد فى مهب الريح .. لا خليل ولا نصير. بعد بيع الدكان سدد ديون من لايرحمون، وأكل ديون من يتسامحون. خلع مزق القمصان الحريوية للشجرة والسراويل الضيقة الممزقة، واشترى جلباباً حريرياً أبيض لم يتمكن بعد ذلك من شراء غيره. انغرس فى الغرزة النصف الثانى من النهار يتشاجر ويلعب القمار، واستبدل لف السجائر بشم المسحوق، حتى نفدت النقود. طرده مالك العقار الذى كان يسكنه ورائة عن أبيه وأمه، وأشفق عليه فى نفس الوقت فأعطاه حجرة بلا نافذة ببئر سلم العقار. باع جمعة عفش أمه ومخلفات أبيه وضاعت النقود فى أيام معدودات. جمعة لا يمانع أن يسرق، فطالما سرق أمه وأباه، لكنه لا يعرف كيف، وهو معزول وحيد.. حتى شلة السوء انصرفت عنه، وفى الغرزة يتشاجر من أجل كوب شاي، وهو بلا نقود، بلا طعام، والأهم: بلا شم. جمعة بلا نقود .. نار تقلظى بلا انطفاء. ويعود آخر اليوم إلى بئر السلم، ينزوى فلا ينام.. فجأة قال أه، فلم يسمعه أحد. صاح فلم يهتم به مخلوق، صرخ كوحش ففتحت أبواب الجيران. همد جمعة وكف عن الحركة والصراخ لكن عينيه كانت تبرقان بكلام غير مترجم غير مفهوم.

●● قالوا: أخذناه إلى طبيب المستوصف القريب. قال الطبيب: جلطة فى المخ شلت النصف الأيسر من الجسم، لابد من علاج سريع ومكثف، ورعاية دائمة. كل منا همه يكفيه.. كيف، ومن أين؟ جمعة له رب إن شاء يرعاه. البعض أحضر غذاء، وتطوع بعض آخر بما استطاع. وجمعة الذى فقد الآن قدرته على النطق زام وماء وتعصب، وأخيراً فهمنا أنه يطلب منا نقوداً، فتركناه جميعاً أصامتين.

قالوا: إلى أن فوجئنا بجمعة يترنح فى الحارة .. ملبسه مغطى بالقدارة تفوح منه رائحة العرق والبراز والصنآن. كيف خرجت يا جمعة ..؟ يموء وينوح، يمد واحد منا يده إليه بجنيه، وآخر يعطيه

سيجارة، وثالث يشتري له سندوتش وكوب شاي. ويسير جمعة بما جمعه مترنحاً بقدم واحدة وذراع
انثنى إلى أعلى وثبت على هذا الانثناء، يسير جمعة حتى ينحط على مقعد من مقاعد الغرزة. ويتكرر
المشهد كل يوم، حتى التف أولاد الحارة وساروا خلف جمعة كالذباب.

● ● تمدد الزمان، واستقر جمعة على مصيره، واعتاد سكان الحارة ذلك البلاء.

ما لم يقله أحد: خرج جمعة من بئر السلم ذات صباح، بساق واحدة تسعى بعناء وذراع تيسر
مثنى إلى أعلى وأول شخص صادفه زام جمعة في وجهه وماء وناح. مد الرجل يده إلى جيب سترته
وأخرج ورقة مالية من فئة ربع الجنيه قدمها إلى جمعة وهم أن يتركه. ماء جمعة من جديد وزام وناح،
صوته كان قريباً من صوت الذئب. كان يشير بيده التي لم تشل نحو قمه وأصبعان من أصابع كفه
منفرجتين. فهم الرجل مبتغاه، أعاد يده إلى جيب سترته ثم أخرجها تحمل علبة سجانه، فتح العلبة
وأخرج سيجارة ناولها لجمعة. خطف جمعة السيجارة من يد الرجل ووضعها بين شفتيه ومال برأسه
في اتجاه الرجل، ففهم الأخير هذه المرة وأشعلها له.

ما لم يقله أحد، ما لم يكن يوسع أحد أصلاً أن يعرفه أو يهتم بأن يعرفه، أن النار التي تلتظت
برأس جمعة، كانت قد خدمت .. وبقي من جمعة حيوان زرى الطلعة لديه حافز خفي لاقتراس أى مخلوق
يصادفه، إذا سنحت ظروف غير معلومة وغير متوقعة.

● ● قالوا: جمعة اختفى من بئر السلم، واختفى من الحارة، واختفى من مدخل الغرزة. لم يعد

جمعة يظهر لأحد ممن يعرفونه.

انضم جمعة إلى قوافل المتسولين دون أن يعلم أحد، دون أن يسأل أو يهتم أحد.

« خالتي صفية والدير » منظور القص وبنيتة الروائية المتراكبة

عنصرى الأمة، كما يقولون، شعرت بأن هذا التقييد يظلم الرواية، ويحد من فاعليتها؛ لأنه يكتفى بالجزء دون الكل، ويغفل الكثير مما تنطوى عليه هذه المسألة الروائية المكثفة من رؤى ودلالات. فالرواية، وهى من أروع تراجيديات الأدب العربى الحديث، أخصب القراءات والتفسيرات. فهى رواية المسألة، بل المسألة الكبيرة، التى عاشتها مصر فى العقود القليلة الماضية، والتى تركت ميسمها الفادح على كل مناحى الحياة فيها. وهى رواية التدهور الإنسانى المروع الذى يتحكم فى أكثر الشخصيات الإنسانية نبلاً وبراعة دون ذنب أو جريرة منها، إلا نيلها وبراقتها فى عالم مترع بالشر. وهى لذلك واحدة من أجمل الروايات المصرية وأصفها، يترقى فيها الشجن ويعيق بناؤها بروح الشعر الشفيف، وتنطوى بنيتها السرية المحكمة على أصفى إنجازات الكتابة القصصية العربية، فى رحلتها الطويلة للتخلص

كنت من أوائل الذين قرعوا رواية الكاتب الكبير بهاء طاهر: (خالتي صفية والدير) وهى لاتزال مخطوطة، وتتبعمت رحلتها مع النشر، ورفض (الأهرام) لنشرها، بينما ينشر قصصاً، ويسلسل روايات لبغات الكتاب، ثم نشرها مسلسلاً فى (المصور) قبل صدورها فى كتاب عن سلسلة « روايات الهلال ». وكنت إبان صدورها فى تونس، فجاثنى الصديق الكاتب العراقى الكبير فؤاد الكركلى ببشرى ظهورها، فاعدت قراءتها حال صدورها فى كتاب، واستمتعت بمناقشتها باستفاضة معه، ثم قرأت عدداً من الدراسات والمراجعات النقدية العديدة التى تناولتها بالنقد والتأويل، وهى التى وقع قسم كبير منها فى انشودة تلقى هذا العمل الرائع الخصيب من خلال السياق الزمنى الذى ظهر فيه: سياق التوتر الطائفى اللعين الذى تعيشه مصر، وقد فرضته عليها قوى لا تروم خيرها . وكنت كلما قرأت تقريراً لهذه الرواية الجميلة يثنى على دفاعها المجيد عن وحدة

من كل أشكال الافتعال في الكتابة والافتعال الزائد في التعبير.

ففي المعمار الروائي لرواية (خالتي صفية والبير) بساطة العمارة المصرية الأصلية وصلابتها، حيث لكل حجر وظيفته الاستعمالية التي تتلاءم مع المناخ، ولا يفصل فيها الجمال عن هذا التلازم، بل ينبثق عنه ويساهم في إرهاف الوظيفة الاستعمالية ذاتها، وإثرائها بالدلالات، ويبدو معمارها الروائي، كالمعمارة المصرية ذاتها، وكأنه لامعمار فيه، بساطته المتناهية هي سر جماله، ومفتاح أصالته. لأنها بساطة السهل الممتنع الذي تستدير فيه القباب، وتنهض المقرنصات، وتتحدب المخاميس، وتمتد الأقبية دون استخدام الفرجار، أو الاعتماد على الأعمدة الخرسانية، أو اللجوء إلى حسابات التحميلات المعمارية للمعقدة. ومع ذلك فإنك لو درستها بمقاييس الدراسات المعمارية الحديثة، فسيدهشك أن كل ارتفاع أو امتداد فيها يتفق مع أحدث النظريات الهندسية، مع أن البناء العظيم الذي أقام هذا الصرح المعماري، لم يدرس أي من هذه النظريات، وربما لم يسمع بها. فكانت هذا الأثر الروائي المهم قد انحد من أصلاب هؤلاء البنائين العظام الذين يبركون يحدسهم الفطري أعقد القوانين الهندسية التي ينهض بها المعمار في رشاقة وتساق وجمال. ويتعاملون مع كل حجر، مهما ضؤل حجمه، بحساسية تحدد له مكانه البقيق في الصرح المعماري السامق، والذي لو نزعته منه لما أمكن لك أن تجد له مكاناً سواه. هذا هو حال بهاء طاهر في التعامل مع المفردات والصور والاستعارات اللغوية في هذا العمل الروائي الجميل.

وقد بدأت هذه الدراسة بهذه المقارنة بين بهاء طاهر والبنائين المصريين العظام. لأن بهاء طاهر نفسه قد شعر بشئ، من الحرج إزاء دراسة لي عن روايته السابقة (وقالت ضحى) كشفت فيها عن تجسيد قوانين البداية القصصية في العمل بقية هندسية صارمة، دون أي فعل من جانبها. فالقاص للهوب توجهه حدوسه إلى إحكام قوانين العمل القصصي، وبلورة قواعدها في عمله، دون أن يكون لديه أي انشغال بنظريات، أو أي رغبة في تطبيقات بلاغتها البنوية. فهذه هي وظيفة النقد الذي يجتلي أسرار العمل، ويكشف للقارئ عن كنوزه المخبوة. وفي رواية بهاء طاهر الجديدة من هذه الكون ما لا تستطيع أي دراسة نقدية واحدة أن تحيط بكل أسرارها إلا إذا فاق حجمها حجم العمل المنفرد نفسه.

ولن أبداً دراسي لرواية بهاء طاهر الجديدة، بتناول أسرار البداية القصصية فيها، وإن كان في هذه البداية، بداية الرواية، وبدايات أجزائها الأربعة والخاتمة، ما يكشف عن حذق الكاتب، ومهارته القصصية الفائقة. فليس من سبيل المصانفة أن يبدأ الجزآن الأولان بالعيد، والثالث بالامتحان، والرابع بالنكسة، بينما تبدأ الخاتمة بالجنابة. لأن هذه البدايات تؤسس بنية النص الزمنية، ودورة الحياة فيه، التي تتوافق مع البنية الدائرية للنص السردي نفسه. ولن أبداها بالنهاية الاستفهامية التي تترك النص مشرعاً على أسئلة مديبة، ترفه وغي القارئ وترهقه، وترتد به إلى مسألة النص، ومسألة الواقع معاً. مع أن البداية والنهاية من الدخول النقدية المحتملة، للكشف عن بعض أسرار هذا العمل، وعن بعض مستويات المعنى المتعددة فيه. ولكني سأنطلق من التعامل

بضمير الغائب، ويؤمن الفعل الماضى. والبدائية بضمير الجمع تؤسس لنا طبيعة هذا المنظور المراوغة، التى تطرح الوعى الفردى فى براسته الطفولية الأولى، باعتباره المعادل القصصى للوعى الجمعى من ناحية، وباعتباره جزءاً أساسياً من رحلة هذا الوعى الطفل مع الوعى، ومع التجربة الاجتماعية والقومية من ناحية أخرى. كما أن اتشاح هذا الضمير بغلالة القص بضمير الغائب، أى الضمير النائب عن ضمير المؤلف ومنظوره، وخاصة فى بداية النص الوصفية المحايدة التى تتعمد إخفاء المنظور فى السطور الأولى للعمل، تستهدف إعطاء هذا المنظور بعداً إضافياً من العمومية والشمول. أما رواية النص، جله، بزمن الفعل الماضى، بادئاً من منطلق الصبى، وهو لا يزال فى الثانية عشرة من عمره، ومنتهياً به وقد تخرج من الجامعة، وأكمل دراسته للأثار بها، وعمل موظفاً فى الآثار أيضاً، فإن هذا يعنى أن النص يقدم لنا الماضى المستعاد، ويستمر به فى الزمن بالصورة التى يصبح فيها حاضراً الراوى الشاب هو نهاية المحكى، وماضيه هو بدايته، ويؤمن نمو بين الحاضر والماضى هو زمن نمو الراوى نفسه، من الصبا إلى الشباب وهذه البنية الزمنية تخلق نوعاً من التوازن بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة بليته مع المسألة، بمعنى أن الوعى فيها وعى بالمسألة ووعى بالمسألة فى أن. فالماضى المستعاد هو صيغة استخلاص العبر، وهو شكل تحبص الراوى لواقعه وإدراكه لإعاده معاً. كما أن التوازن بين نمو الراوى، ونمو المسألة المحكية، يجعل هذا الراوى واحداً من أبطال النص الأساسيين الذين أغفلتهم كل المعالجات النقدية، التى قرأتها للرواية حتى الآن، فوقع هذه المعالجات بذلك فى انشوط البنية الروائية نفسها، دون كشف لطبيعتها المراوغة.

مع منظور القص فى هذه الرواية الجميلة، لأن الكشف عن سر اختيار الكاتب لهذا المنظور، منظور الطفل المتربع بالبراءة والطزاجة معاً، هو الذى يقدم لنا، فى تصويرى، مفتاح هذا العمل الذى يجنبنا أى ابتسار له فى تفسير أحشائى الدلالة. وهو الذى يربط بين منظور الرؤية، واختيار زاوية التصوير فيها، وبين النص المضمهر، أو المفترض، والذى يتحكم فى كل جزئيات النص المفصح عنه، والذى يبدو على السطح، وكأنه نص مهموم بالجنين إلى هذا النوام المفقود، بين عنصرى الأمانة المصرية من المسلمين والاقباط. وهو الذى يكشف لنا عن سر المسألة الروائية المتجسدة فى النص المضمهر، وعن قوانينها المعقدة التى تردنا إلى قوانين المناسى الإغريقية القديمة، عند سوفوكل ويوربينيذ. كما يميظ اللثام، وهذا هو الأهم، فى مستويات النص المفصح عنه، عن أسباب هذا العنف الدموى، غير المبرر، وبغير المفهوم، والذى يوشك أن يلتهم اللثام الباقية من عقل مصر، ويؤدى بها إلى الجنون والتهلكة. فنبسود نصوص منظور القص، ودور الراوى، الذى نال هو الآخر نصيبه من العنف العبثى المدمر، دون أن يتخلى عن صحوه الضرورى لمراقبة ما يدور واستكناه أسرارها بعد لطفة العنف المدخنة، لن نستطيع أن نضع أيدينا على عوالم المعنى المتراكبة فى هذا العمل الروائى المهم. بالرغم من أن الراوى نفسه يصرح لنا بأنه ليس مهماً فى هذه القصة (ص ٦٣)، وكأنه يريد بهذا التصريح، أن يحكم لعبته المراوغة، حول النص والقارئ معاً.

ومنظور القص فى هذه الرواية هو منظور الصبى الذى يقص علينا الأحداث، بادئاً، لا بضمير المتكلم المفرد، وإنما بضمير المتكلم الجمع المتشاح بغلالة القص

هذا العمل المهمة، والتي يكشف عنها مشهد المواجهة بين البيك ورجاله وبين حربي وهو المشهد الذي انتهى بقتل البيك. فقد تعرض الراوى فى هذا المشهد لصدمة المواجهة الموحقة قبل أن يقترض لها حربي. فقد كان هو أول المعترضين على فصول الظلم الفادح الذى أخذ يتكشف للجميع بعد ذلك، دون أن يستطيع أحد له رداً، وكان أول الذين نالوا نصيبهم منه، «جذبني أحدهم، ولكمنى بامتداد ذراعه بقبضة قوية فى صدرى فسقطت على الأرض وقد ضاع منى النفس، كلما حاولت أن ألق الف الهواء شعرت أن أشواكا تخز صدرى» وأن قلبى سينفجر وظللت ملقى فى مكانى، لا أستطيع أن أقوم، بالكاد يتربد فى النفس، لكنى أفتح عيني رغم ذلك على سعدنا، لا أريد أن يفوتنى شيء مما يدور» (ص ٥٣)

هذا المشهد المروى بلفة طفل بليغة فى إيجازها ووصفها، يقيم تعارضاً ظاهرياً بين استجابة الراوى، واستجابة حربي، لهجة البيك ورجاله، فبينما الراوى يتوسل للبيك فى ضراعة بالآ يضرع حربي، يستسلم حربي له استجابة لأعراف وأصول وهو يقول له: «حظك يابك، أنا ابنك وخاضمك، إن كنت أخضت فمن حظك أن تؤدبني، اقتلني إن شئت، أما أنا فلن اغلط فى حق والدى» (ص ٥٣). ولكنه يقيم فى الوقت نفسه توازياً بين الاستجابتين المتماثلتين والمتفايرتين معاً، لأن الصدمة التى «أضاعت نفس الراوى» وجاهد المتابعة المشهد بعدها، توشك أن تكون التخليص المستشرى لما جرى لحربي بعدها، إذ توشك البيئة الروائية نفسها أن تحكم بالراوى لعبة خداع النفس التى يمارسها حربي دون أن يدرك أنها سر مسأاته، وأنها

فقدون أخذ هذا التوازي البيوي فى الاعتبار، يظل النص المضمر غائباً عن أى تناول نقدي للرواية، بالرغم من أن البنية اللغوية للنص توهم فى الأخرى إلى أهمية هذا التوازي، من خلال تغير مقدراته، وجنوح لفته إلى استبدال السرد بالتجسيد، فى مراحل النص الأخيرة، وخاصة فى خاتمته. وهذا التحول فى البنية اللغوية يرافقه تحول مماثل فى موقع الراوى من النص، فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معاً، إنه يرويها من مواقع متغايرة باستمرار، فى النص فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معاً، إنه يرويها من منطلقها، لا فى زمنها ومكانها محسوب، فهناك ما يرويها من مواقع الائق من الأحداث، المتأكد من صحتها، وهناك أيضاً ما يرويها لنا من موقع المتشكك المتسائل، العاجز عن حسم طبيعة ما يرويها لنا، أو ما يرويها لنا من منظور إحدى الشخصيات، وقد أتاح له عمر الصبى، وعلاقته الأسرية الحميمة بالشخصيات كلها، أن يتحرك بينها بسهولة، وخاصة بين عالم النساء والرجال فيها، وهما عالمان منفصلان فى واقع الصعيد المصرى بقوانينه الصارمة، ومن هنا فإننا بآراء عالم يتسم بالتغير، والحركة، والسيولة المستمرة، لا فى وقائمه الملاحظة فحسب، وإنما فى طريقة إبلاغنا بهذه الوقائع كذلك. وهى حركة تتوازي فى مسيرتها، ووتيرتها، وإيقاعها مع حركة الحدث نفسه، ومع تغير مواقع الشخصيات ومواقفهم. وتؤكد البنية الروائية ذاتها أهمية هذا التوازي، لا بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة النص مع التطور فحسب، وإنما بين الراوى وطل هذه الرواية البادى: حربي كذلك. وهذا التوازي من مغاليت

هو غير نصها المصنع عنه، والذي يبدو أنه يتناول ما جرى لحصر من تدهور فيما بعد ثورة ١٩٥٢، وفي الفترة التالية لنكسة ١٩٦٧ خاصة، لأن النص المضمّر يتغيّر أن يفسر لنا سر هذا الدور والأسباب التي أدت إليه، وهو الذي يكشف لنا عن سر بحث صفية المصنّى عن هذا الشار، الذي لا يتحقق أبداً، عن تلك العدالة المفقودة من البداية، والتي أدّى فقدانها إلى حرمانها من عريسها الطبيعى «حربى»، وإلى زواجها من «البك» الذى يكبرها بعشرات السنين. وقد بدأ بحث صفية المصنّى عن ثارها، لا من لحظة قتل زوجها البك، فهذه هى بداية الشار فى النص الظاهرى، وإنما قبل ذلك بكثير. من لحظة حكم حربى عليها بالموت، وتفريطه فيها، وكسره لقانون القرية الطبيعى الذى ربط بينها وبينه، ومجيئه بالبك القنصل للزواج منها، وتيقنهما من أنه قال «إنه شرف لآى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها» (ص ٢٦)، وسؤالها بصوت خافت «حربى قال ذلك» (ص ٣٨)، ثم قرارها الذى يبدو وكأنه خرج من فم عرافة إغريقية «أنا موافقة يا والدى، سأتزوج القنصل وساعطيه ولداً» (ص ٣٨). هذا المشهد الدال الذى يجى بعد أن اكتشف الراوى، الذى يحد من منظور القص بينه وبين حربى، أكثر من مرة عشق صفية لحربى (ص ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٦). وكأنها بذلك تنفى عن حربى أى تذرع بالجهل بحقيقة تصرفه للممر ذلك، والذي دمره هو قبل أن يدمر كل الذين أحبه.

وقد بدأ ثارها بهذا التفانى المثالى فى خدمة البك، والذي تكشف به لحربى عما فقدته بالتفريط فيها، وهو تفانى كانت مبالغتها الشديدة هى التى كشفت عن علته الخفية، وعن سره المزدوج، لحد فاجأ الجميع لما «بدأت

هى التى أجهزت عليه». فالراوى المتصريل بقناع برأمة الطفولة، وطزاجة الحكى من منظور صبى يومه بالحياد والمراقبة الموضوعية المتجردة من كل غرض، ضالغ هو الآخر فى لعبة حربى، ومن هنا كان هذا التطابق الذى يبلغ أحياناً حد التوحد بين منظور الراوى ومنظور حربى. ليس فقط لأن هناك الكثير مما جرى لحربى كان الراوى هو الشاهد الوحيد عليه، حادث الضرب، ص ٥٣. ٦٢، وحادث الغرق، ص ٩٥)، وهو تطابق يؤكد أن كل الجزئيات المهمة فى النص، والمتعلقة بحربى، شهدتها الراوى، وهو أمر لا يمكن تطبيقه على صفية مثلاً، أو على البك، ولكن أيضاً لأن هناك الكثير مما يدور لحربى يرويه النص، دون أن يكون الراوى حاضراً لما جرى، ويستعين فى ذلك ببناء فعل القول للمجهول دون أن ينسب الرواية للراوى أو لحربى، وعلاوة على ذلك فإنه إذا كان من الممكن أن نميز فى السرد المتعلق، بكل ما لم يره الراوى مباشرة، بين نوعين من القص فيما يتعلق بصفية مثلاً، وخاصة بعد انقطاع أواسر صلة أسرة الراوى بها: سرد عادى يروى لنا كل ما هو طبيعى ومألوف فى حياة صفية، يسبقه الراوى بعبارة محايدة «كنت أسمع أخبارها» (ص ٩٢)، وآخر متشكك مسبق بـ «فيل إن» دائماً، يتناول كل السليبيات، وتجليات الجنون، والتصرفات غير المستساغة، فإننا لن نستطيع هذا التمييز إذا ما تعلق الأمر بحربى. ليس فقط لاستمرار علاقة أسرة الراوى بحربى وانقطاعها بصفية، ولكن أيضاً لأن الراوى يروى عن حربى ما لا يعرفه حتى والده عنه.

وإدراك أهمية المنظور القصصى، ودلالاته المراوغة هو الذى يكشف لنا عن النص المضمّر فى هذه الرواية.

صفية تظهر على حقيقتها ... كانت أمى فخورة بها، كانت تقول أنا ربيتها وهى شرفتني، كانت تقول إن البك القنصل لم يعرف فى عمره الطويل سعادة كالتى اعطتها له صفية، كانت بين يدى البك وتحت رجله (ص ٣٩). فما بدا من صفية فى صورة هذا التفانى الشديد، كان مخالفاً «لحقيقتها» التى عرفها عنها الجميع، قبل هذا الزواج، وحتى وقوعه، بل وفى مشهد الفرح الذى يسبق هذا المقتطف مباشرة، والذى كانت فيه «خجلة لا تدرى ماذا تفعل بيديها، تشبههما مرة، وتضع يداً على قلبها مرة أخرى» وهى تجيل ببغنا عينيهما الجميلتين فى حيرة أخفيت وجهى بيدي ويكتن نون صوت، ثم خرجت خلسة، وجلست عند النافورة لأخذ راحتى فى البكاء» (ص ٣٩). هذا التناقض بين المشهدين، وفى صفحة واحدة من النص، يعتمد لفت نظر القارئ إلى مخالفة ما بدا من صفية بعد الزواج لما عهد فيها قبله. وهى مخالفة تتأكد أهميتها عندما يتساءل الراوى « وما زلت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيراً يصيرنى هذا السؤال: لماذا أحببت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذى يبلغ اثنى عشر من ثلاثة أضعاف عمرها ولكن هل ساعشر فى يوم على جواب حقيقى؟ وهل ساعرف إن كانت قد أحببت القنصل لسبب ما أو لعدة ما، أو لأنها أحبته فحسب كما تحب اية امرأة أى رجل» (ص ٤١). هذه المبالغة فى التفانى هى علة وهى لعة تتكشف لنا بعض ملامحها من خوف صفية البالغ على البك، إذا ما تأخر، أو ألت به وعكة. ومن نكرانها لصفة الرجولة فى حبرى الذى يفيض ظاهرياً وجسدياً بالرجولة، ووصفها فيما

بعد له بأنه حمار (ص ٧٢). فقد تخلى حبرى فى نظرها عن حريته، أى عن رجولته لحظة أن فرط فيها. وكان هذا التخلي هو خطأ حبرى التراجيدى، كما كان استسلام صفية للصدمة أولاً بقبول الزواج الخاطئ، ثم مبالغتها فى الانتقام منه، ونزع صفة الإنسان عنه هو خطأها التراجيدى. ومن هنا استحسنت حلقات المساة، وبدأت تسفر عن وجهها، عندما حبلت صفية وأعطت البك الولد الذى وعدت به، كعرامة إغريقية تتحقق نبوءتها.

والواقع أن فرحة حبرى، وإطلاق النار فى الهواء، ورقصه وهو يريد: «والله وربنا كتب لك الفرح يا خال، والله وربنا عوض صبرك وأعطاك على قد طيبة قلبك» (ص ٤٢)، تكشف عن عماء، ككل الأبطال المأساويين، عن خطئه التراجيدى، وتثير حق صفية الدفين عليه، وتشمل نيران الشار التى لم تخدم. فهذا التصرف قطع أى أمل لها فى حبرى، ثم تكرر القطع بالولد، سرعان ما أحواله صفية إلى طيبة كاملة نفذها البك بذاخيرها. ولذلك ليس من سبيل المصادفة أن الولد « حسان » كان أداة المقاطعة، وأداة الانتقام معاً. فثانون النار الأبدى، والذى يتخلل نسج هذا العمل ككل، هو فى وجه من وجوهه قانون العدالة الجمعية المطلقة التى يقر الجميع بدلتها، وقداستها، ولا يجرؤن على تحدى قوانينها التى ترتفع فوق كل القوانين الوضعية. لذلك ليس من قبيل الصدق أن النار نفسى ينطوى على إنكار لقوانين العدالة الوضعية، ويريق عليها صلابته الشك، ويسمها بالزيف. وليس من قبيل المصادفة أيضاً أنه لا يعترف بأى عقاب تنزله بالجائى هذه القوانين الوضعية الزائفة، فهو عقاب مجانى، ولا معنى له، بل إن إطلاقية

هنا، ويرغم واحدة الراوي، بإزاء ما يسميه باختين بالقص متعدد الأصوات، حيث لكل شخصية منطقها البرر، من داخل الحدث، وتركيبه العلاقات النصية. فصفية مبررة في مطالبتها بالثأر وحربي كأي بطل مأساوي، يستحق مأساته، منذ أن تخلى عن حربيته التي ستعرف على بعد منها، أو تنويع آخر عليها، في تخلى مصر نفسها عن حربيته بعد النكسة من خلال حادث المطايرد، والرسالة التي أبلغوها لأمور المركز. وحتى لا يبدى هذا الحكم قاسياً على حربي، المظلوم ظلم الشعب المصري برمته، لا بد لنا من الوعي بالبعد الانبعاثي الكامن في النص للمصرم والذي تمثل فيه صفية مصر التي تخلى عنها عريسها الشعبي، وسلمها لرموز السلطة التقليدية فدمر صفية ذاتها، ولم ينقذ بهذا التخلى السلطة الغائبة.

ولهذا فإن خطأ حربي التراجيدي الذي يبدو مبرراً بحق الفيسرية والاهول، وبسيطاً بمعيار الاعراف الاجتماعية، تتكشف فداخته من خلال هذا البعد الرمزي، وتؤكد معها طبيعة المأساة المترابكة في هذا النص الروائي الجميل. لأننا هنا أمام مأساة مصرية حقيقية، ومن أبرز علامات المأساة أنه بالرغم من التناقض الحاد بين أهداف الشخصيات ورمايها، والذي يبلغ حد التعارض والصراع، فإن كل شخصياتها الأساسية على حق، وكل دوافع هذه الشخصيات ليست مبررة من داخلها فحسب، ولكنها توشك أن تكون قديرية وحمية، ولا سبيل أمام الشخصية لتغييرها، أو التخلي عنها، أو استبدالها بأية بدائل أخرى.

هذا القانون لا تزيى بالقوانين الوضعية فحسب، بل ويكل قانون عدا، حتى ولو كان قانون العدالة السماوية التي أنزلت بحربي هذا الخصاص القاسي الذي دمر حياته باللعنة الاجتماعية التي لم يفهمها، ولم يستكنه سرها، وباللعنة الصحية التي أحالت بنيانه القوي إلى هيكل عليل، يسكنه بقايا إنسان. فنحن هنا في عالم الصعيد الذي تحكمه مجموعة من القوانين الصارمة، التي لا تقل في صرامتها وعمقها وكونيتها، عن تلك التي تحكم عالم أناسي الإغريقية الكبرى. عالم لا يزال هذا الجانب المأساوي فيه بكراً، برغم مناوشة كتاب كبار له، من يحيى حتى إلى محمود البدوي، وحتى يحيى الطاهر عبد الله. وهو عالم ترتبط فيه أقصى صور الصرامة بأعلى درجات الوضوح والتحديد، فالصواب فيه بيقن، والخطأ صريح.

ولكن السؤال المهم هنا: هل يستحق حربي كل ما جرى له؟ وهو سؤال تجيب عليه الرواية، من خلال التناقض، أكثر مما تجيب عليه مباشرة. فالأم التي تقول وعينها تدمعان: «والله في الدنيا كلها لم يظلم أحد مثل حربي ظلم الحسن والحسين» (ص ٤٦)، هي نفسها التي «تقف في صف صفية رغم اقتناعها دائماً بكل ما يقوله أبي أو يفعل». رغم موتها لحربي ولد والدها، رغم أنها تعرف أنه ظلم ظلم الحسن والحسين. شيء أعمق من ذلك كله كان يجعلها تعرف أن صفية لن ترتاح حتى تأخذ ثأرها، ويجعلها ترى أن ذلك الثأر من حقها» (ص ٩٢). وهذا التناقض جزء من طبيعة بنية النص المراوغة التي تتوابع فيها مستويات المعنى والدلالة. لأننا



رماد الذاكرة

يمكنك الآن أن ترتل فسيفسباء الصمت
 أن تعلّق اهدابك على سكرة المنتهى
 أو تترك نجمتك ترسم نبذيات فوسفورية
 فالهوى نداء
 أنت الذى كنت أنيساً لتيه الماشى
 لم يرهبك الموت ولا الجحيم، بقناعهما النارى
 نهاوت نجمتك فى الأفق الرمادى
 فجدول الملائكة بأيادهم النورية قبّاباً بلا جسد
 ثم انبجس الفجر، خفق البحر

وعلى خطاك تركنا من ورائنا وشوشاتِ الأسوار، أنينَ الموج
سِرُّنا على الجمر، توحَّدنا بفسيحِ الطرقات
وهكذا تباعدت في ناظرنا الأقطابُ
وأصبح الرُّبعُ الخالي دليلاً لِمَشَانَا!

(الغرب)



البير ينتظر



اشترى البير زجاجة نبيذ سرا ، ثم مر على بائع الفاكهة ، واشترى نصف كيلو من البلح الرملى . ثم صعد إلى حجرته . أحدث الباب صريحا كمواء قطرة . كل شيء بالحجرة كما هو . المائدة فى منتصف الحجرة وحولها الكراسى كشواهد القبور . وضع الأشياء على المائدة . سقط غطاء براد الشاي ، وظل يدور على الأرض ثم توقف . جلس ليلتقط أنفاسه اللاهثة . ثم نظر حوله . الحوائط الأربعة تحيطه من كل جانب ، صلبة ، ثابتة ، صامتة . التقت عيناه بالصورة القديمة المعلقة ، صورته مع أفراد عائلته عندما كان شابا قبل أن يطويهم الزمان . مديده وأنزل الصورة . لوّن التراب زجاجها بلون رمادى . نفخ فى التراب . مسح الزجاج بمنديل ، أضاعت الصورة . شيء بداخله اهتز كوتر . نظر إلى الوجوه وسرح وابتسم . ثم أعاد الصورة كما كانت . أطل من النافذة . ترامت أمامه حديقة المستشفى واسعة صامتة . نظر إلى الشوارع ، إلى الأولاد . أتوا واحدا وراء الآخر . نادى بعضهم البعض من المنازل ، ثم ظهرت كرة رمادية وأخرى حمراء . بدأت المباراة . النتيجة صفر صفر ، لكنه يعرف من سيفوز . حسن سرعان ما يحزن هدفا ، فهو ماهر وسريع . سيعترض عباس على الهدف ، ويقول إن اللعبة ليست هدفا ، ولديه حجج كثيرة لا تنفد .

انتهت المباراة بسرعة وتسلسل الأولاد إلى منازلهم ، وأصبح الشارع خاليا ، وساد الصمت مرة أخرى . انتقل البير إلى الشباك الآخر المطل على شقة العزاب ، وشرب قليلا من الماء . رأى العزاب يطبخون استعداداً للإفطار . القصير دائم الشجار يعصر الطماطم ، الممتلىء يقشر البصل . ترى ماذا يطبخون ؟ حاول البير أن يمد عنقه أكثر ليعرف دون جدوى . حاول أن يشم الهواء لكن دون جدوى . لم ييأس إلا أن الهواء أغلق نافذة العزاب .

عاد إلى الشباك الأول . كان الشارع خالياً من المارة فقد اقترب موعد الغروب . وامتلأ الهواء برائحة الطعام . دخل هو الآخر إلى المطبخ وسخن طعامه ، وسخن رغيفا وضع الطعام في طبقين . مده ، وقطع رغيف الخبز الساخن قطعتين . ثم نظر ثانية إلى الخارج . باقى على المغرب عشرون دقيقة . طعم الخبز وحده لذيذ . كان جائعا لكنه أعاد الخبز إلى المائدة دون أن يضعه في فمه ، وجلس ينتظر فى صمت . بعد دقائق انطلق مدفع الإفطار ، وضج الحى بالحياة . امتدت يد البير الجائع إلى قطعة الخبز وأخذ البير ياكل مع الجميع .



الجزور والشمار

دراسة فى تشكىل الصورة فى شعر أبى سنة

جورج بولون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال مسالمة للاقتباس، يقول هذا العالم الفنان؛ الذى كان عالماً من علماء النبات، وأديباً فرنسياً بارزاً فى القرن الثامن عشر: «إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم، وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها، وطريقة عملها، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سمواً، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها، وصاغت منها كلاً واحداً، ونظماً واحداً، إذن لشادت فوق أسس وطيدة، معالم خالدة».

وهذه الروح الكلاسيكية الملمنة فى علاقة الفنان بالطبيعة، كما تعكسها عبارات بولون، هبت عليها

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجا إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى، فإن «الصورة» تظل النواة الرئيسية لهذا العالم، وتحمل خيلتها، مهما كانت دقتها، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهم أو الانتفاء، للنمو أو الضمور، لقابلية الأطراف للتشابه المحكم مع الخلايا المجاورة، أو لوهن العلاقات وتراخي خيوط النسيج. وينعكس كل ذلك بالضرورة، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى، على مناخ العالم الشعري الذى تلج بنا القصيدة داخله، إحساساً بالتفرد أو التشابه أو الابتذال، وتبدى من خلال ذلك ملامح «طاقة» الشاعر الحقيقية، وقدرته على «الخلق» للمصغر، من خلال ملكة «التصور» استقبلاً، مزجياً بالأداء الفنى من خلال «الصورة» إرسالاً.

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و«الخلق المصغر» من خلال الصورة، فإن عبارات رائد علم الأسلوب

«الواقع، و.العالم الشعري»، والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة، التي تسلكها الصورة وهي تتشكل بين يدى الشاعر، فتبدو وقد مدت حيطاً رقيقاً ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف، وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الاول، ولكنه أيضاً لا يقطع الصلة به، وقد تكون هذه العلاقة اُسْمَه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التي تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعصر مكونات عناصرها من تراب وماء، وأغصان، تتلى فيها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عُمها، حلوة الثمار أو قتل أو تنعدم. إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية سائلة بين الجذر والثمار يتاح له من خلالها أن يشكل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة، قد تكون حلوة أو مرة، مثيرة للبهجة أو الالم أو التفرز أو اللامبالاة أو اللامعنى، دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها.

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان «خريفية» تتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن، من الواقع إلى العالم الشعري:

«بقايا طلوايس فى الأفق
هذى سماء تزين أركانها

بالموع التى تتساقط
فى لحظات الغروب

وهذا سحاب تمزق
فوق نواصى الجبال
على هيئة الطير يسعى

عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر، فتوقف الشعر فى فترات عن مهمة «الرصد» وتحول إلى مهمة «التقد»، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور «التأمل» الرومانسى إلى شعور «التمرد» ومحاولة المسخ والتغيير، وتدمير العلاقات المألوفة، والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين «مفردات» الواقع أو ترك هذه المفردات، تسبح فى سديم من عدم الترابط، لتكون قابلة لصور لانهائية من التشكل، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم.

إن رصد العلاقة بين «الواقع، و.الصورة الشعرية» يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصداً لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى، من خلال طريقة «محاكاة الصورة للواقع»، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش امتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريرية مريراً بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التى ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص، والتى شكلت خلاصة كثير من روافدها نهراً كبيراً، أصبح متاحاً للشعر المعاصر أن يحتاج منه، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد، تبعاً لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعري المتميز، لكل شاعر حقيقى على حدة.

ونود فى هذه الدراسة أن نستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، من خلال قراءة فى ديوانيه الأخيرين، «رماد الأسئلة الخضراء» الذى صدر سنة ١٩٩٠، و«رقصات نيلية» الذى صدر سنة ١٩٩٣، ومن خلال محاولة لتتبع أنماط العلاقة بين

سحاب على هيئة الكائنات

التي تتعارك

فهود تنازل أندادها

والغزال الذي فرّ من موته

يتراقص بين شبك الغناء الجديد »

إن اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع «الطواويس، السماء، الدموع، السحاب، الطير، الفهود، الغزال، ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُعَسّ فيه القلم أو «مفردات» تُقدّم متحررة من علاقاتها السابقة، وأولها علاقة «المكان» حيث السماء، التي تمثل نقطة العلو في اللوحة، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التي تتساقط من العين التي من شأنها أن تحتل مكاناً في أسفل اللوحة، ولكن خلخله الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحركة الحركة، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحاً عندما تتميزق السحب فوق نواحي الجبال، فتتولد منها الأشكال التي يخلقها البصر والخيال في وقت واحد، والتي تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير، لكنها تقودنا إلى محور القصيدة، ناسجة من خلال الموقع الذي اكتسبته صوراً جديدة، ليس من الضروري أن ترتبط بعالم الواقع الذي تحررت منه وحلقت بنا فوقه

لماذا الأسى في خريف المغيب؟

يبعثر هذى العيون الخفية

خلف السنين التي أكلتها الطحالب

خلف الليالي التي هزلت في الجراح التي لاتطيب »

إن معطيات الطفولة والأساطير، كانت تكتسب براءاتها من تنظيم العلاقة تنظيماً يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا، دون أن يمس شرهم أجساد الضعفاء، فالفهود تصارع أندادها، والغزال يفر من موته، كل في دائرة مستقلة، وإن كانت الدوائر متقاربة، وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن في تداخل الدوائر التي حماها خيال الطفولة:

« لماذا الأسى في خريف المغيب؟

يبلل صوت الأغاني القديمة

بالأوجه الغابرة

تفر الغزالة

تسقط بين مخالب

هذى الفهود التي تتعارك

فوق السحاب الذي

مزقته رياح تسافر

...

لماذا الأسى

في خريف المغيب؟

يفجر في كل شيء

سؤالاً صبيها

ولكنه لا يجيب »

إن الدائرة تكاد تكتسمل هنا من خلال وصول القصيدة، عبر التلاعب بعلاقات المكان، والأشياء، والتحرك في إطار زمني ثابت هو الخريف، تصل من خلال هذا كله إلى الواجهة بين الواقع المتجهّم « والسؤال الذي يظل صبيهاً في نفس الشاعر، يتجدد، مع الدورة الزمانية الخالدة.

« تقابلا فابتما سما تكلما واحتما، تعانقا تماوحا وارتما .. تقجرا .. هوى .. ربحا دما، تناغما كانما هما .. لحنان صاعدان للسما، وحلقا .. نجمين أزرقين طائرَيْن أخضرين، مثلما، تفتحا تداخلا كفيمتي تنميان برعما »

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحسَّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه، وهي صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز، فتمثله في قول شوقي

نظرة فابتما سماة فسملا

فكلام فسموعسد فللقاء

ففسراق يكون فيه دواء

أو ففسراق يكون منه الداء

حيث يؤدي حرف العطف دوره في رسم تخوم لكل حدث على حدة، حتى وإن أفاد «الترتيب والتعقيب»، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند «أبو سنة» يلحق بها لون من التصعيد، فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسما، في إطار مكاني واحد مع الأرض، وتختص من ثم كل التفاصيل المتأنية، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر، يكمن في التأكيد على أن هذا المشهد ليس إلا جزءا من اللوحة، وتأتي مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

« تصادما ، تسابقا إلى الذبول والظما،
تمللا ، تنافرا .. هما هما توقفنا هناك

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، تتحدد على أساس منه الزاوية التي يلقى عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصده المشهد في إطار الحجم الطبيعي، وقد يزداد البعد فتختفي التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام، أو تبقى «الظلال» بدلالاتها المتفردة، وإذا كان علم التصوير الحديث، في إطار التقدم العلمي، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها، فإن التصوير الشعري أيضاً، يهتدى بوسائله الخاصة، إلى رصد الكائنات والأشياء من زوايا متعددة، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة، وتغرس الدهشة في الأشياء التي كستها بلادة اللفة، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة في الصورة «الخريفية» التي اقتبسناها الآن، تتخذ موقعها أسفل اللوحة، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة في مشاهد أخرى، وقد أخذت موقعها في أعلى اللوحة، أو في موقع العلو البعيد الذي تكاد تختفي فيه الملامح، ولايسد منها حركة «الظلال» أو «السلوليت» كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

وقصيدة «عاشقان» في ديوان «رماد الأسئلة الخضراء» لمحمد إبراهيم أبو سنة، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويري في رصد الظلال: حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيله بحر الرجز: «مقفعلن» إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة باندوات «الوصل» غالباً، يساعد هذا كله على تدرج الكلمات والصور، فتبدو العين والأذن لاهته وأسماء، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة:

فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة «المشاهد المتجاورة» أو «الخلايا المتجاورة»، وهي تعتمد على فكرة الربط الإيمائي غير المباشر بين عناصر في الواقع يختار الشاعر جزئيات منها. ليضعها متجاورة في عالمه الشعري، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهورة، ولقد عرف الشعر العربي منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة، وإن كانت أقل شيوعاً من طريقة الربط التشبيهي المباشر، أو الاستعمار الذي تندمج في إطاره العناصر، وربما يقرأ المرء في شواهد النحاة القدماء قول الشاعر:

اثاني انهم يمزقون عرصى

جحاش الكرملين لها فريد

فلا يجده إلا لحة شاهد على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة، فأولئك الذين يمزقون عرصه بالحديث عنه في جانب من المشهد، والنهيق العالي لجحاش الكرملين في جانب آخر، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطاً كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع، سلمت لهم في التشبيه والاستعارة، ولم تسلم لهم في مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته، فلم يحظ بمعالجة في البلاغة القديمة، وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية في البلاغة الحديثة.

ولا شك أن الشعر الحديث ازداد جنوباً إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال فنون التصوير الحديث، وخاصة التصوير المتحرك «السينمائي» أو «التليفزيوني» حيث يتم التأثير في الرأي والوجدان معاً، من خلال فكرة

في المدى، وأطاف الربيع في عينيها،
تجمداً، تجسداً، في الليل حلمنا معتماً،
تباعداً .. تراشقا، تكسر القنديل في
خديهما .. وغاب بحر أزرق في ليله أب
النهار مظلماً تباعداً وانبعثا،
لا شيء يجسد منهما .. هما هما
سحبان في السماء قد مرّتا، لم يبق
من بعدهما شيء سوى دمعتهما ..
يسبح في المدى .. هوى .. ريحا .. نما ...»

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعاً مكانياً بيّناً، اختفت خلاله الملامح الدقيقة، وحلت محلها الخطوط والظلال، واختفت العقبات الفاصلة فتداخل العاشقان مع النجم والغيوم والقنديل والبحر واتساع المدى، ولقد ولد هذا الاتساع المكانى، اتساعاً زمنياً موازياً فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق يتنفس لها القلب، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس، وإنما رسمت دائرة زمنية تكاد تتلاصق فيها لحظة البداية والنهاية كما رسمت من قبل دائرة مكانية، تكاد تتلاصق فيها قبة السماء بتراب الأرض، وتلك واحدة من الإمكانيات التي يتيحها التصوير الشعري، حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود.

إذا كان التأمل في وسائل «التصوير الشعري» عند أبو سناء، قد كشف عن بعض إمكانيات الشاعر المعاصر، في توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعري،

جلس يهيج تاريخاً .. للنهر الراكد

....

يطلع من اجنحة الليل ويهوى

فى عينيه .. قمر كذاب

ليل يعنق نهاراً

وفضاء مكتظ بدموع

سفن تجرى .. لا تدرى وجهتها

سمك يتعفن فى أقفاص النجوى ..

إن عناصر الإحباط التى بالرمز الذى يحاول أن يكتب
تاريخ النهر الراكد، تتشكل فى الظلمة والفراغ والركود
والعفن وفقدان الهدف، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو
غير ذى معنى، وفى أفضل احواله يبدو غريباً:

« تتعالى صيحات الإغراب،

ما هذا الشفق المذبوح على هيئة طير

تندلى منه عناقيد الحزن، تلوح وجوه لا نعرفها

لا نعرفنا جزر ممعنة فى عزلتها

غرف باتكية من خلف الأبواب»

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال
صور اليفة، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة،
وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة:

« يخلو المقهى، من بعض الأوجه تعبر فوق مراهبه
لتفنى فى الطرق «الطينية».. ومض شعاع، لاح
وراح وراء الاحباب،

يتلاعب جرو مغل، يلحق وجه زمان اعمى،

يمضى قمر يتهادى، لا يعرف وجهته يتداعى

نهر يصحو وسماء تتامل فى عينيه كواكبها

المشاهد المتجاورة، وما يتولد عنها من إحياءات يخطط لها
سلفاً، ويتزاوج فيها الكلمة مع الصورة. أو الصورة مع
الصورة الأخرى تزاوجاً مؤثراً، وليس فن الإعلان
التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر
و الزائف فى كثير من الأحيان، للتأثير من خلال فكرة
المشاهد المتجاورة، وليست وسائل التصوير واختيار
المشاهد فى الدعاية السياسية، والدعاية المضادة إلا
وجها آخر من أوجه هذه الفكرة اما الحمايم التى تطير
مع كلمات القصيدة التى تبت فى الأجهزة المرئية
وشلالات المياه الرقراقا وعيون الحسان التى تظهر
وتختفي، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم
من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار.

إن الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق
عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، فقد يلجأ إلى الرصد
السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى «التعميق
الراسى» لكل لقطة مشكلا منها خلية نامية، قبل أن
ينتقل إلى اللقطة المجاورة، ليمققها بدورها تعميقاً راسياً،
تاركاً لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق
أو التوازي، لتتوالد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ
عشرات الإحياءات الواردة، وإلى الطراز الأول تنتمى
قصيدة: «غانية فى مقهى» من ديوان «رقصات
نبيلة»، حيث تجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على
النحو التالى:

« قنديل مطفا

ذكرى امرأة غائبة

كاس فارغة .. وسحاب

رجل فى زاوية معتمة، يكتاب

صلصلة الأجراس الواهنة

تدق لتوقظ بعض زهور نائمة

فى وجه محتضر خلاب .»

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل، تجعل النهر بصحو، وتدق الأجراس لكي توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه «المحتضر الخلاب» وهو وصف شائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة: «الإحباط - والأمل». ولكن نوعة التفاضل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير، ربما لا نجد سنداً قوياً لها فى النمو التجريعى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة.

«المشاهد المتجاورة» تقود أحياناً إلى «الخلايا المتجاورة» كما أشرنا وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية ماسية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساسٌ ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه ، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تأمل الاحساسات التشابكية ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المزاورة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة ، كما يمكن أن نلمح ذلك فى قصيدة « رقصات نيلية » التى يجعل الديوان عنوانها ، والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (تصدر كل مقطع منها رقم مسلسل) ملوح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا : الحب - الحياة - البهجة -

« ممعن فى صباه الجميل ، ذلك النيل

يقبل منفعلًا راقصًا ، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يستهوى لسة الجذر فى القاع

تنهض كل العصور على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتلجلج فى رقصه،

ويباغت أعضائها بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة «عروس النيل» ، التى كانت الأساطير تزعم أن النيل ليس يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عام ، ساعتهتا ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف ، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدراً لتأملات شعرية على مدى العصور ، لعل من أشهرها غنائية شوقي الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الزاوية التى عالجها «أبو سفة» فيما بعد ، فقد ركز شوقي على مشاعر «المعشوق» فى حين ركز «أبو سفة» على مشاعر العاشق ، ولتأمل قليلاً فى لوحة شوقي الموازية:

ونجسية بين الطفولة والصب

عذراء تشربها القلوب وتعلق

كان الزلف إليك غاية حظها

والحظ إن بلغ النهاية موبق

لاهيتم إعراساً، وإلاقت مساتماً

كالشيخ ناعم بالغداة ، ونزقق

فى كل عمام درة تلقى بلا

لعمن إليك وصرة لا تصدق

التي أشرنا إليها، تتخللها في الديوان بعض من أبيات
الحكمة المستخلصة مثل قوله:

ما أجمل الإيمان لولا ضلة

في كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند شوقى
جعل النيل يبدو عنده شيخاً عجوزاً يقتنص فتاة عذراء
فينعم هو، وتزهر هي، وأبو سنة عندما تقمص النيل
العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة
عن عشقه:

إنه يتسلل متسرباً للشغاف

إنه لا يخاف

عشقه يتحول أجحة، يتبرعم ثم يصير حقولاً
بساتين .. فخلاً .. مراكب يصدق فيها الغناء،

عشقه : مصر

هذى طفولته ... ما تزال مراوغة

والعصور التي حدثت في مراياه .. ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بنور

إلى جانب خلية الصورة

إلى جانب الخلية التي جسدت معنى العشق
الصادر عن ذات النيل، والمتمثل نماءً وخصباً ومراكب
ومرايا، توجد خلية موازية تجسد الحياة، وهي ليست
مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان المختلفة
التي يتشكل فيها الطيف، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق
كانت صادرة عن النيل، على حين أن خلية الحياة،
امتصها أولاً، فهي آتية إليه، ثم بثها ثانياً، فأصبحت
صادرة عنه، ولنتذكر هنا فكرة « الجذور والثمار »
واحظات التحول، والتغير الدقيق، وتبدل الذائق، ثم

حول تساؤل فيه كل نجبية

سبقت إليك متى يحول فتلحق

والمجد عند الغانيات رغبة

يبغى كما يبغى الجمال ويعشق

إن زوجوك بهن، فغنى عقيده

ومن العقائد ما يلب ويحرق

زفت إلى ملك الملوك يجلسها

دين ويدهعها هوى وتشتوق

ولربما حسدت عليك مكانها

ترب تمسح بالعروس وتحرق

مجلوة في الفلك يحنو فلكتها

بالشاطئين مزعرد ومصفق

حتى إذا بلغت مواعبها المدى

وجرى لهاينه القضاء الأسبق

القت إليك بنفسها ونفيسها

وانتك شبيبة حواها شيق

خلعت عليك حياهما وحياتها

الاعسز من هذين شئ ينفق

وإذا تناهى الحب واتفق الغدى

فالروح في باب الضحية البقي

إن لوحة شوقى، على غنائيتها الرقراقية، ظلت
محتفظة للشاعر بوقاره، فلم تبطل أقدامه ولا أطراف
ملابسه بماء النيل، ولكنه ظل في مأمن على مسافة غير
بعيدة من شاطئه، يرقب المشهد ويسجل ما يجرى على
السطح، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية
المطمئنة التي أشرنا إليها في بداية هذه الدراسة، والتي
تعطى مجالاً للتأمل واستخراج الحكمة، وأبيات شوقى

ولا الطين في قلبه يقعده

يعرف النيل .. مَرَقَى غواياته .. يصعده

إن الخلية الثالثة، على قصرها، حملت بذرة فكرة جديدة، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة، وهي فكرة «العوائق» التي تحد من فكرة «التوق» المجسدة في خلايا العشق والحياة، والتي تبلغ أوجها في خلية البهجة، لكي ترتد في لحظة القعة فتتذكر الضد، كما يقول شوقي في قصيدة النيل:

«والحظ إن بلغ النهاية موبق»

إن ترق النيل إلى عشق الضفاف، يحد من انطلاقه طين في قاعه يمكن أن «يقعده» وسيوف على رأسه يمكن أن «توقفه». ومع أن المقطع الذي بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفي، فلا السيوف أوقفته، ولا الطين يقعده، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح في القصيدة، وتشكل جوهر الصراع الضفي، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا، وتبرز في شكل تساؤلات:

ما الذي لا يغير؟

حين يأتي المساء

فوق هذى البلاد

ما الذي لا يطير؟

حين تقعي الصخور

فوق كل الصور

غير أن العوائق التي تحد من انطلاق «التوق» يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى، وهي دائرة تولد طاقات جديدة، فالصخور التي تعترض مجرى النهر، قد

التشكل الخلاق المدهش، وهي كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتختلط الألياف بكثير من أسرارها، ويدرك المتأمل لفحة الخلق وجمال الصنع بعضاً منها، وقريب منها ما يتم في لحظة الإبداع الشعري من تحولات تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجنور)، والمادة الفنية الأخيرة، الصورة الشعرية أو (الثمار). ولنتأمل هنا تحولات اشعة الشمس في خلية «الحياة» في قصيدة «رقصات نيلية»:

إنه يمسك الشمس في جسمه .. موجة من مرايا

وينشرها في الظلام .. قلوباً تدق.

عيوناً تسافر للصبح،

طيراً يظلل بالخفق أعماقنا

فتقوم البلاد على دھشة المستحيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس، التي تستقبلها وتبثها موجة مرايا النيل، وصيورتها الشعرية في صورة دق القلوب، وسفر العيون، وظلال الأجنحة الخافقة، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغيير، وإن كانت كلمة «البلاد» في ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ «الجنور» منها إلى مناخ «الثمار» الذي جاءت في سياقه، ولو حلت محلها كلمة «الضفاف» أو شيء يماثلها، لكانت أكثر انساقاً مع مناخ السياق.

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد «البهجة» تجاوز خليئ العشق والحياة، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو ما تحقق لهما:

راقصٌ

لا السيوف على رأسه «أوقفته»

تحبس بعض مائه إلى حين لكنه حين يستجمع قوته،
يواصل هديره وقد تولدت عنه طاقة جديدة:

صولجان الحجر

طالع من خيرير المياه

وغناء القمر

ساطع في ضمير الحياة

.....

عابث يشتهي

أن يكون طليقاً

حين تهوى القيود

على معصميه

فيجعل منها أساور

فوق الزنود

إن هذا التلاقى الفني لعناصر « التوق »
و« العوائق » و« التحدى » من خلال الخلايا المتجاورة،
هو الذي يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة
« إيزيس » التي يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت،
فتعود إليها الحياة من خلال فكرة « الخلايا المتجاورة »
أيضاً التي كان على إيزيس أن تحكم وضع كل واحدة
منها في مكانها الملائم، ليتدفق فيها معنى الحياة، كما
كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع في بناء

خلايا قصيدته، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس
والأخير في القصيدة يحمل عنوان: « أغنية كلاسيكية
إلى إيزيس » وجعله الشاعر يصاغ أيضاً في شكل
« كلاسيكي » فجاء مطلعاً وكثير من أبياته على وزن بحر
الخفيف، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذا الإيقاع
« الكلاسيكي » أو تسامحت فيه قليلاً، ولم يكن هذا في
صالح المقطع الذي كان على الشاعر أن يتحكم في
إيقاعه، كما تحكم في كثير من التوازنات، خلال بناء
القصيدة، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطع الهادي:

يا غصون الصفصاف كلّي نحيباً

لا نلبيق الأحزان بالعشاق

كل هذا الهيب يرض فيه

خلفات الضلوع بالاشواق

وإلا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من
القصيدة:

فانهضى واحمل الزمان صغيراً

أن يا نبيل [للحجر] أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من المنظر الأخير من
القصيدة، لتستمتع حواسنا بسلسلة الموسيقى، كما
استمتعت بسلسلة البناء وبقته في أجزاء القصيدة
المختلفة، وفي كثير من قصائد الديوانين الجديدين «رماد
الأسئلة الخضراء» و«رقصات نيلية» للشاعر محمد
إبراهيم أبو سنة.

الشخصية الروائية وجدلية العجز والفعل فى روايات حمدي البطران

صياغته لهذه الروايات، فضلا عن توافق هذه الملامح الفنية مع رؤيته للواقع المعيش الذى يعبر عنه. ومن ثم فإن دراستنا لهذه الروايات تدور حول ثلاثة محاور، هى محور العجز و محور الفعل و محور الاداة الفنية .

١ - محور العجز :

١ - ١

ويعنى به العجز الذى ينتاب الشخصيات الروائية، عندما تتطلع إلى واقع جديد، إنها تتطلع إلى الفعل الإيجابى الذى يشكل واقعا جديدا، لكن الفعل السلبى يدهمها فتظل عاجزة عن القيام بدورها. وفى رواية «اغتيال مدينة صامطة» يتضح هذا العجز، الذى ينتاب شخصيات الرواية خاصة الشخصية الجوفرية ، أو شخصية الراوى «أحمد» ، الذى تدور حوله كل أحداث الرواية. وهذا العجز يأتى نتيجة انقلاب المعايير الاجتماعية السائدة .

حمدي البطران واحد من الروائيين المصريين الذين يقطنون صعيد مصر، ومن المقلين فى إنتاجهم لأنه ممن يقرءون أكثر مما يكتبون، إنه واحد ممن يعايشون الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى والفنى معايشة حقيقية فى إبداعاته الروائية. فقد ظل أكثر من عشرين عاما يقرأ ويتأمل الواقع العربى الحاضر. وتلح عليه لحظة المخاض الروائية فيختزلها حتى تتضح، وعندما نضجت لحظة الكتابة الروائية بنشوج وعيه، انطلق يكتب... فكتب فى بداية حياته الأدبية مجموعة قصصية هى «المصفقون»، وبعدها انطلق لكتابة الرواية، فكتب ثلاث روايات هى «اغتيال مدينة صامطة» و «مواسم الهذيان» .. لذلك فإن دراستنا تدور حول الشخصية الروائية وصراعها بين العجز والفعل فى هذه الروايات الثلاث. لأن جدلية الصراع بين العجز والفعل تمثل محورا بارزا فى بناء شخصياته الروائية، واعتمد على الملامح الفنية المستحدثة فى

استطاع بمهارة فنية أن يحدث حالة امتزاج فعلى بين صورة حورية، وصورة الوطن، وعندما يعجز أمام حورية فهو بالفعل عاجز عن مواجهة الغريب، مثل جيمس وماركو، ومواجهة الطفلين مثل سليم والضابط الكبير.. بل عاجز أيضاً عن كشف سرقاتهم للصحور المشعة التي يصدرونها للدول الأجنبية العميلة ..

إن التناقض القائم في الواقع الحاضر بين ما هو كائن ، وما يجب أن يكون ، وبين الانا الذاتية والجماعية جعل أحمد وحورية والدكتور عبد الرشيد وإسماعيل والشاعر أنيس رمزى يشعرين بالعجز الدائم ، ففي الوقت الذي يبكي فيه أحمد صور شهداء قريته ، يعلن الزعيم أنه قد حان وقت السلام ، ومن ثم يشعر أحمد والرفاق بالعجز يدب في أوصالهم يقول الراوى : « كان قد غاب في الفضاء الذى خيم على الجزيرة ، مختلطاً بدخان الآف القنابل التى القيت على شباب مثله ... يومها صرخت مئات القرى فى وقت واحد . وناحت فى أركان المدن سيدات ارتدين السواد ... ووقف الزعيم بعد ذلك فى وسط القاعة الفرعونية يعلن للعالم أجمع أن وقت السلام قد حان وإننا قد حاربنا عندما دعيانا للحرب » ص ٢٨ .

إن أحمد عندما يحاول أن يتخلص من العجز عن طريق الحلم يشعر بالطاردة أيضاً ، إذ عندما اغمضت عيناه فى الحجرة رأى أنه يحتضن مخلوقاً غريباً فى هيئة سمكة ، لكن الكلاب ظلت تطارده وهو يجوب الوديان والصحراء والصحود هارياً من الكلاب التى تحاصره من كل ناحية ، حتى يصل حدود السودان ،

إن أحمد يرغب إنه حصل على بكالوريوس الهندسة إلا أنه يستعطف سليم البواب ليساعده فى الحصول على وظيفة، وفى ظل انقلاب الهرم الاجتماعى يصبح لسليم البواب قوة أسطورية، فيحقق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .

إن أحمد رمز للمثقف العربى، لكنه لا يملك غير الكلمة. لكن الكلمة لا تفعل شيئاً فى مقابل انبهار الواقع. حتى عندما انضم إلى الجمعية التى كونها الدكتور عبد الرشيد، لم يفعل شيئاً، لأن - ما تشيده كلمات الرفاق يهدمه فعل سليم، والعمدة، ومرشح الحزب، ومعتز جيمس، وماركو .

إن أحمد يعجز أيضاً عن التوحد بمحبوبته حورية رمز الخصب والأرض والوطن. فتتداعى عليه تارة فى أحلام النوم، وأخرى فى أحلام اليقظة، ولكن إحساسه بالمطاردة والخوف يقتل داخله الرغبة فى الفعل أو الخلاص، حتى عندما ينفرد بحورية فى حجرتها يتوهم أنه ضاحكها، وأنه اكتشف سقوطها، فيعجز عن احتوائها ويهرب ويخيل إليه أن الغريب الذين نهبا ثروات الوطن فضوا بكارتها وأصبحت ضامة بضياع الثروات، إن حورية يحملها الكاتب دلالة إيجابية ورمزية فتتجاوز الصورة حد الصورة الجسدية للمرأة، إلى صورة أعمق دلالة، فتصبح حورية رمزاً للوطن الأم، إن ضاع الوطن، واسكنب ضاعت حورية وسقطت ..

لذلك فإن اللحظة الوحيدة فى الرواية التى اقترب فيها أحمد من حد الفعل وتجاوز العجز للكامن فى أوصاله، هى لحظة توحده بحورية. لكن العجز يتتبعه، وسيسيطر عليه الوهم والخوف فيهرب .. إن الكاتب

وإدغال أفريقيا ، وحينئذ تكف الكلاب عن الجرى ويستيقظ ليجد نفسه نائما في الحجرة الكائنة بموقع الشركة في الصحراء الشرقية ..

في هذه الصورة الحلمية استطاع أحمد أن يقاوم العجز . لكنه كان يشعر بالمطاردة . وتأتي الرواية ترجمة لهذه الصورة الحلمية ، فلا يقع فريسة لأفكار ومؤامرات الكلاب المنطليين على ثروات الوطن مثل سليم وجيمس وماركو ، برغم إغرائهم له بالسفر لأمريكا ، لكنه يرفض السفر ويقرر العودة إلى حورية وأمه ، وكما نجا من مطاردة الكلاب في الحلم ، فقد نجا من مطاردة الانتهازيين له . إلا أن ذلك يتحقق من خلال الصورة الحلمية التي يحلم فيها الراوى بواقع جديد . إذا كانت الكلاب في الأحلام والواقع ظلت تطارده حتى وصل خارج حدود الوطن كي لا يكشف سرقاتهم ، فإن الراوى يتحدى هذه المطاردة ويبقى التواجد في حورية والانتماء إليها ويرفض الرحيل ، وبهذا هذه الصورة الحلمية تشكل موقف الراوى تجاه الواقع الحاضر ..

إن حورية ينتابها العجز أيضا منذ مات والدها في السجن من شدة التعذيب متهمها بقضية سياسية ولم يغفروا على جثته واكتفى السجناء بمنحهم شهادة وفاة له . ولم تستطع حورية أن تفعل شيئا غير الكلمة ، فانضمت للجمعية ، وهنا يطرح الكاتب في كل رواياته جدلية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة عنده عاجزة عن مواجهة السيف والفعل المادى .. فمرشح الحزب يثبت وجوبه لأفكره بل برجاله الذين يعملون بنادق البية ويطوفون النجوع والقرى ، ومن ثم يصبح أحمد وحورية وإسماعيل ورمزي والدكتور عبد الرشيد

نموذجاً لاتهزامية المثقف الذى لا يملك غير الكلمة ، وتظل الكلمة في صراع مع الفعل ، لكنها لا تقوى على المواجهة . وعندما تحدى أحمد العجز وجنح للفعل فى توحيده بصورية واحتوائه السمكة كان حلما كامنا فى لاوى الراوى لم يتحقق بعد ..

٢ - ١

ثم يتطور العجز ويصبح أكثر دلالة فنية فى روايته «**ضوضاء الذاكرة الخرساء**» التى تعتمد فى بناء شخصياتها على تكثيف تيار الوعى ، ويوضح هذا العجز منذ بداية الرواية ، فلا يشعر مختار بالرغبة فى الحديث مع ماريان ، ففى واقع يسيطر عليه الصمت لا تستطيع الشخصية الإفصاح . بل تتطوى الذات حول ذاتها وتتسحب إلى عوالمها الداخلية يقول الراوى : «**ولكنه نظر إليها بارتياح مرجعه عجزه ، عن مواصلة الحديث معها**» ص ٤ .

ويشعر بالعجز أيضا عندما تداعت عليه صورة محبوبته «**شمس**» التى أهبها فى سنوات الصبا ، وعندما أسروعا من الأسر ضاعته منه وتزوجت غيره . وظل بعدها يعاني مرارة الهزيمة ، إذ كيف يدافع عنها ثم يعود إليها فلا يجدها ؟

إن مختار يشعر بالعجز أيضا عند ما يقبض عليه فى مطار أسوان وتضيق منه المحبوبة الأخرى «**ماريان**» ويتمم بقضية لايرى ، عنها شيئا . ويعانى الذل والقهر منذ ترحيله من أسوان إلى القاهرة ، وحتى نخوله رزاقته فى السجن لمدة خمس سنوات فقد فيها الإحساس بالزمن من فرط التعذيب والضيق ، فائتاء

ترجيله وضعموا على عينيهِ لفافه كي لايرى معالم الاشياء . ويندبه حتى اُمنى القيد معصمه .

إن العجز قد ضيع منه شمس وماريان ، وجعله يفقد الحلم ، بل إن الصمت الذى خيم على بعض الشخصيات هو ما جعل الروايتى يستخدمن التداعى النفسى الحر للمعانى . وإذا كان مختار ظل طوال روايته عاجزاً عن الفعل وهاريا من مطاردة الواقع له ، فإن ماريان تمردت على عجزها الذى فرضته الطقوس الحياتية ، ولم تسافر لجبرسوم وقررت البقاء مع أبناء مختار حتى يخرج من السجن وتطلع للخلاص والفعل فى صورة حلمية عند ما تداعت عليها صورة أبيها وهو يقتل التنين ويتركها طليقة وفق إرادتها .

وفى روايات **حمدى البطران** دائما الشخصية الواعية والثقفة هى التى تشعر بالعجز ، لأنها لاتملك غير الكلمة ، بل إن دور الكلمة افتقد فى « **الرواية** » وكان الكاتب يدين الصمت ويرجع العجز للواقع الحياتى الذى اتسم بالصمت ، ومن يلجأ للفعل يكون جزاءه القتل مثل جزاء الشباب المصرى الذى أعدم لأنه قتل الأمريكى الذى أراد اغتصاب أخته بحجة التطبيع الحضارى والثقافى .

٣ - ١

ثم يزداد العجز ليشمل كل أفراد المجتمع فى روايته « **مواسم الهذيان** » حيث يشعر الراوى وهو ضابط بوليس برتبة الإيقاع اليومى المكرر ، بل يقع عليه الظلم ولا يستطيع رده . فقد كتب المأمور تقريراً عنه ترتب عليه نقله من القاهرة إلى إحدى المدن الصغيرة فى صعيد مصر «ديروط» بحجة أنه كان يكلم هدى كرم فى

التليفون لأنها سحرت به جمالها وصوتها العذب برغم أن هدى كرم أصبحت فيما بعد شخصية لها نفوذ سياسى ولجتماعى وتتحدث فى الندبات الأدبية والعلمية عبر شاشات التليفزيون . بينما هو لا يزال قابعاً فى مدينته النائية ، فيشعر بالعجز ولا يستطيع مقاومة تناقض الواقع ؛ إذ كيف تصبح الفنانة صاحبة البار اللبلى ورييبة المسجون شخصية سياسية واجتماعية ..

ويستمر الراوى فى عرض المفارقات الحياتية التى يعيشها المجتمع والتى تعكس عجز الأفراد والجماعات .

إن سمعان نموذج آخر من الشخصيات التى ينتابها العجز ، فقد اغتصبوا زوجته الجميلة وكان يعمل فى وزارة الخارجية ، وسجن بدون تهمة محددة ، وعندما خرج من السجن لم يجد زوجته ولا أولاده برغم أنه شخصية مثقفة وجيد عدة لغات . لكنه شعر بالقهر نتيجة المواضع السياسية والاجتماعية ، وفى السجن جعلوه يترجم لهم « المجلات الجنسية » . ويظل سمعان حتى نهاية الرواية عاجزاً عن فعل شئ ، ولا يملك غير التحديق فى وجهه الضباط ، ويستمر العجز أيضاً ليشمل الأستاذ الجامعى الذى قبض عليه رجال الشرطة وضربه المخبرون والعساكر ، ويعجز عن إثبات الظلم الواقع عليه ويحفظ للحضر لعدم معرفته أسماء الجناة ، برغم أنهم يعملون فى قسم الشرطة نفسه .

إن العجز فى هذه الرواية ينتقل من إطار عجز الأفراد إلى عجز الجماعات ، فيهجم رجال الشرطة بشتى فئاتهم على قرية لا تملك قوت يومها ، ويقتلون رجالها ومن بقى منهم يقدمونه للمحاكمة ، ويشربون تسامهم ، ويلقون بجثث مواشيهم فى الدروب والطرقاات

وفي واقع يسير على الفكر السلبي ، يكون على أحمد أن يترك القرية هرباً من الواقع للفرار ، لكنه وجد المدينة ليست أقل حالاً مما يحدث في القرية ، فقد امتلأت شوارعها والعرضة بلافتات وإعلانات المرشحين . ويستمر طوال الرواية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة لا تقوى على المقاومة ؛ حيث يظل الفعل السلبي مطارداً لها ، حتى بعد أن انتهى موكب الزعيم بمناويل العززين ، ظل سليم كما هو مترعباً أمام عمارته بينما تبكي إيزيس أوزديس وتتشد المخلص القادم ، وحرورية ضائعة . بعد . تنتظر عبوة أحمد ، وكان هذا الفعل لم يغير شيئاً في تراكيب الواقع؛ لأن الكلمة لم تطرح فكراً محدداً ، بل طرحت أفكاراً متخيلة . وتتعدد حرورية على هذه الأفكار التي تقود إلى المرض لأنها لا تفعل شيئاً في واقع لا تجدي فيه الكلمة ، فتقول لعبد الرشيد : « إن رغبة كل المفكرين في تضمين كل نزعاتنا بإطار فلسفي أو سيكولوجي إنما هي نوع من الجدل الذي يقوينا إلى المرض » (ص ١٥) .

ومن ثم يظل الفعل فعلاً سلبياً يحدث لأجل تحقيق منأرب الطبقة الطفيلية ، ويستمر الصراع بين الكلمة واللافاعلة والفعل السلبي ، وعندما تفعل الكلمة يكون فعلها حلاً لا واقعاً ..

٢٠٢

ويصبح هذا الفعل فعلاً أكثر وضوحاً في روايته «وضوء الذكوة الخرساء» .. حيث يتناسب العجز والفعل تناسباً طردياً .. فكلمة زاد العجز زاد الفعل السلبي . وفي هذه الرواية يزيد الفعل السلبي ويزيد تبعاً

ويبتشرون ما يجدونه من آثار فرعونية في الشوارع دون عناية بقيمة الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، ويحاصرون القرية حتى أوشك أهلها أن يموتوا جوعاً . وكل هذا التعذيب بحجة أن أحد أفراد القرية كان يحمل سلاحه وهو يكلم ضابط النقطة . ولا سبيل للفعل أو الخلاص فقد توقف الزمن تماماً ، وانعدمت حتى لحظات الاحلام ، وأصبح المجتمع شبيهاً بلحظات الموت ، فقد سيطر الفعل السلبي وحل العجز التام .

٢٠٣ محور الفعل :

١٠٢

إن الفعل الذي تمارسه الشخصيات في روايات حمدي البطران إنما هو فعل سلبي ، ويعني به الفعل الذي يمارسه الأشخاص لتحقيق مأرب ذاتية ، وهذه المأرب تذل بتطور المجتمع وتقدمه : لأن صاحب الفعل يعني بالآنا الذاتية ، دون أن يولي عناية بالآنا الجماعية بينما الفعل الذي كان يطمح إليه الأفراد المعجزون مثل أحمد وحرورية وعبد الرشيد ورمزي أنيس فعل إيجابى لأنهم يتطلعون إلى واقع جديد للآنا الجماعية ، لا يمكن أن يتحقق بهذا الفعل السلبي الذي تمارسه الطبقة الطفيلية والانتهازية .

ففي رواية « اغتيال مدينة صامنة » تمثل الفعل السلبي في مجموعة من الشخصيات الطفيلية أهمها ، سليم البواب ، ومستر جيمس ، وماركو ، ومرشحو الحزب ، والعمد . الذين يفرضون سطوتهم على أهل القرى بالبنادق الآلية .

وعندما يتفشى السقوط في المجتمع نتيجة انقلاب الأوضاع السياسية والاجتماعية ، والثقافية تفتح السجون أبوابها وتنصب المشانق والمحاكمات للأبرياء خاصة عندما توجه رجال الشرطة ، وقوات الأمن وقوات المسلحات المائية وقوات البحث الجنائي ، والقوات الخاصة إلى قرية أم مساعد وحاصروها وضربوا رجالها ونساءها بالسياط يقول الراوى : « قبل اذان الفجر كانت القوات قد حاصرت القرية من الشرق والغرب وبدأت قوات البحث الجنائي والقوات المختصة لذلك في تفتيش البيوت وعندما دخلنا اول بيت لم نجد غير بضع عزات وحمار ، ولم يكن فى البيت سوى غرفتين واحدة فيها المواشى والاخرى فيها الأسرة كلها الرجل والزوجة والاولاد..... وفي الشارع كنت استطيع أن ارى الغلال المبعثرة في الرمال والأواني التي كان فيها الجبن القديم والزبد والسمن يملأ المكان ، وفي ساحة كبيرة وسط البلد قام المخبرون بجمع اعداد كبيرة من الرجال الغرايا وانهاالوا عليهم ضربا بالسياط (ص ٧٢ - ٧٤) .

وورغم التعتيب والقهر إلا أن رجال الحزب وأعضاء مجلس الشعب ورئيس المدينة وكبار المسئولين لا يولون عناية لهذا الأمر ، لكنهم حضروا ليصلحوا بين المأمور وأمين الحزب ، وهكذا يصبح الفعل السلبى موجها لصالح الشخصيات الطبقية ، ويزداد هذا الفعل حتى يهيمن على مقاليد الأمور ، فتتدمم الكلمة والصوت والأحلام ، وتصبح الجماعات البشرية أشبه بجثث الأموات للقاءة فى شوارع - قرية أم مساعد ..

له العجز ، وتمثل هذا الفعل فى القهر الذي يمارسه الضباط على مختار في مطار أسوان وفي رصدهم لكل تحركات ماريان .. وفي أثناء ترحيلهم لمختار من أسوان إلى القاهرة تتداعى على ذهنه كل مواقف القهر التي مارسها الزعماء بدءا بالملك الشاب الذي غرق في ملذاته مروراً بالزعيم الذي أراد أن يقذف بالعمو في البحر ، وانتهاء بالزعيم الذي تحدث عن العدل والحب والرخاء ..

إن أحد الزعماء - كى لا يعكر صفو اللقاء الحضارى أعمد الشاب المصري وابن عمه لأنه رفض أن يفتصب أخيه شاب أمريكي بحجة التطبيع الحضاري والثقافي ، ويحمل الكاتب شخصياته وتعبيراته مدلولات - إيحائية ، فتصبح مثل هذه الشخصيات رمزا للفعل السلبى الذي شاع في المجتمع نتيجة انقلاب القيم الحياتية فى المرحلة الزمنية التي تعالجها الرواية .

إن مختار فى مطار أسوان يصبح عاجزاً والضابط فاعلاً ، فيسخر منه ويؤج به فى عربة السجن لترحيلة إلى القاهرة ، ويستمدى الكاتب عن طريق التداعى الحر أفعال الزعماء ويمارساتهم الذين قهروا شعوبهم والجسوم بلجام الصمت ، فعزلوا الكلمة عن الفعل ، وجعلوا الشخصيات التي تملك الكلمة معزولة عن سياقها الاجتماعى فأصبحت الكلمة لا تجدى شيئاً .

٣ - ٢

وعندما توقف نور الكلمة فى «المدينة الصامتة» وحل الصمت فى «الذاكرة الخرساء» تفشى الموت والانعزالية فى «مواسم الهذيان» فقد سيطر الفعل السلبى بتحكم الطبقة الطبقية فى مسار الواقع الاجتماعى .

مكتبات موسيقى

إيزابللا إيوليان*
ت : سمحة الخولى

موسيقى جمال عبد الرحيم*

(١٩٢٤ - ١٩٨٨)

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاته :

تحليلية تشهد على مدى نجاح هذا
للؤلف فى التطبيق العلمى لهذا
الاندماج العضوى.

لقد استطاع جمال
عبد الرحيم، خلال حيات القصيرة،
أن يبدع قدرا كبيرا من المؤلفات
للموسيقية البالغة التنوع، مثل:
الباليهات، والموسيقى



يقترن اسم جمال
عبد الرحيم، المؤلف الموسيقى
المصرى المرموق، بتلك النخبة من
الشخصيات الفنية الكبيرة، التى
الت على نفسها تحقيق هدف
عويص، هو تحقيق الإندماج
الموسيقى بين تقاليد الشرق
الموسيقية، وأساليب الغرب
للموسيقية. ودراسة موسيقاه دراسة

* إيزابللا إيوليان باحثة روسية، فى علوم الموسيقى (الموزيكولوجيا)، بمعهد العلوم الموسيقية بموسكو، وهى
متخصصة فى دراسات موسيقى الجمهوريات الآسيوية الشرقية، وبلاد المنطقة العربية، ولها عدة كتب كان آخرها:
«دراسات فى الموسيقى التقليدية للشرق الأدنى»، ودراسات فى الموسيقى العربية، وهى قد شاركت فى المؤتمرات
الدولية للموسيقى العربية، وكانت قد كتبت هذه الدراسة لتتشر فى الكتاب التذكارى Festschrift لجمال عبد الرحيم، الذى
تصوره هيئة «الفولبرايت» فى هذا الشهر، ولكنه وصل متأخرا. والبحث ترجمة من الروسية للإنجليزية جريجورى ليش،
وهو دارس لعلوم الموسيقى أمريكى، وترجمته من الإنجليزية للعربية د. سمحة الخولى.

التصويرية، وموسيقى الأفلام، والموسيقى السيمفونية الأوركستراية، والأعمال الكورالية، ومؤلفات لمجموعات موسيقى الحجرة، والصياغات الجديدة arrangements للأغاني الشعبية، ومؤلفات للأطفال، والمؤلفات ذات النصوص الدينية.. وغيرها.

ولابد أن نعتبر أن الاتجاه الإبداعي الحقيقي لهذا المؤلف، هو خلقه لفة موسيقية عالية لعصرنا، ذلك أن إبداع جمال عبدالرحيم لأسلوبه المعبر والمبتكر، يضعه في منزلة مرموقة، ليس فقط بين مؤلفي مصر، بل إنه، في موسيقاه، يتجاوز حدود مصر بكثير.

فهو بمؤلفاته الموسيقية التي تطور التقاليد العربية الراسخة وتوحد بينها وبين خبرات الموسيقى الأوروبية الفنية - قد أضاف إضافة هائلة إلى عملية تأسيس «مدرسة قومية معاصرة» في التأليف الموسيقي، في المنطقة العربية بأسرها. كما أن سيطرته التامة على التقنيات وأنواع التأليف الأوروبية،

في تناوله الشخصي، وفكره الشرقي المبتكر، كل هذا قد جعل - بلا شك - من فن جمال عبدالرحيم فنا ينساب ضمن تيار تطور الموسيقى المعاصرة، ويثرى في «الاتجاه الشرقي».

تراث جمال عبد الرحيم
الإبداعي - على ثرائه وتنوعه - لم يدرس دراسة كافية من المعاصرين. ولا زال الأمر بحاجة لقدر من الابتعاد الزمني والتاريخي الذي يسمح بتقييم كامل لدور هذا المؤلف، في تطور الموسيقى المعاصرة لشعوب الشرق، ولإضافته إلى الثقافة العربية بشكل يظهر القيمة الحقيقية لهذا المؤلف الفذ، ويوضح دوره في نمو القيم الروحية للبلاد العربية.

إن القرن العشرين، بكل ما فيه من إبداعات موسيقية فنية وشعبية، إنما هو بحث دائم من مسسالك جديدة، للعلاقة بين التراث والتحديث، وهذه القضايا تواجه، في أغلب الحالات، كل الشعوب غير الأوروبية. ويسعى كل شعب منها إلى اكتشاف طريقه ومسلكه الخاص فيها، بنفس القدر الذي يقوم فيه كل مؤلف معاصر بكل (أو مواجهة)

هذه القضايا في إبداعه بطريقته الخاصة. والاندماج Synthesis بين الشرق والغرب، والسعى للإثراء المتبادل بين الثقافات، هو عملية موضوعية حيوية، يتجلى نتاجها في إبداع مؤلفين معيّنين، تكتسب موسيقاهم مكانتها، أولاً وقبل كل شيء، بفضل الموهبة، وبفضل القيمة الفنية، ومستوى التمكن التقني من أدواتهم الفنية.

ويتحقق هذا التغلغل المتبادل بين ثقافات الشرق والغرب، في فنون البلاد العربية، بوسائل متعددة، وغالباً ما يكون أيسر طريق إلى ذلك، هو تشرب عناصر من اللغة الموسيقية الغربية الأوروبية، باستبدال بعض الآلات الموسيقية الغربية بآلات موسيقية قومية (محلية)، أو الاتجاه لتوظيف آلات غربية مع أخرى محلية، وغالباً ما يتصل هذا التناول - في التطبيق العملي - إلى التوحيد الشكلي في النص الموسيقي بين رنيني والوان صوتية، غربية على طبيعتها، وعلى روح النص.

وهناك طريق آخر لتحقيق «الاقتراب» من الثقافات للموسيقية الغربية. وهو مصاحبة الحان

فولكلورية بأبسط الصيغ Formulae الهارمونية الأوروبية المحفوظة. وأكثرها بدائية وابتذالا، وهذه وسيلة منتشرة انتشارا واسعا في الموسيقى الجماهيرية Pppular الموجهة للاستهلاك السريع، سواء كانت موسيقى للغناء أو للآلات.

أما المؤلفات التي لا تعطل مبادئ الفكر القومي، والتي تستخدم مجموعة مركبة من الوسائل التعبيرية للموسيقى الأوروبية استخداما عضويا - مثل الهارمونية والكنترا بنط، ووسائل التفاعل السيمفوني - هذه المؤلفات تتميز بأعلى مستويات الاندماج الفني ولا تعد هذه المؤلفات بأي حال وسائل شكلية للتوحيد لأنها تشكل ممارا وعاريفا «للتجديد من الداخل»، وهو طريق ينتج قيمة فنية جديدة. وفي مثل هذا النوع، لا نواجه بمواد موسيقية شعبية مميزة، تم تناولها بإحدى الوسائل المتبعة في «الإعداد» Arrangement الهارموني، أو الإيقاعي (بما في ذلك الأساليب المسرحية الواسعة الانتشار) - لأننا وعلى العكس، نواجه لغة موسيقية جديدة، ليست شرقية ولا غربية،

بل هي لغة عالمية فوق الإقليمية Super-regional .

والنثال على هذا، نجده في أعمال الفنان، والمؤلف الموسيقى المصري الشهير جمال عبد الرحيم، الذي يتسم عمله الإبداعى بالابتكار والعالية Universality . وإن استحالة تقسيم موسيقاه إلى عناصر «شرقية» وأخرى «غربية» لتشهد بعدى عمق تناوله العضوى وشموليته، كما أن سيطرته على فنون التأليف الرفيعة لهى تأكيد لعصرية أسلوبه وحداثته. بأفضل معانى العصرية والتحديث. وإن المميزات الرائعة لموسيقى جمال عبد الرحيم لتعكس تاريخ حياته، ووجهته الإبداعية، كمؤلف موسيقى.

لقد تربى جمال عبد الرحيم منذ طفولته، على أفضل نماذج الموسيقى العربية التراثية (التقليدية)، وفي عام سنة ١٩٥٠ سافر، بعد تخرجه في قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، إلى ألمانيا حيث درس باكاديمية الموسيقى بمدينة فرايبورج، وهناك تلقى دراسته في فنون

التأليف الموسيقى على هارالد جنسنر Genzner ، أحد تلاميذ هندميت. وقد عاينت هذه الظروف، إلى حد كبير، في تشكيل وجهته الفنية المقبلة، ووضعت بصمة خاصة على أسلوبه في التأليف. ومن خلال هذه الدراسة تحققت لجمال عبد الرحيم السيطرة على أحدث التقنيات للكتابة والهارمونية المتحررة (في التناظر) واللاتونالية، كما اتصل الفنان الشاب بالعالم الفلسفى، والإيدىولوجى للتعبيرية والكلاسيكية الحديثة وغيرها.

وعند عودته إلى وطنه، وأثناء قيامه بالتدريس في معهد الكونسرفتوار في القاهرة، بدأ عبد الرحيم حياته الفنية كمؤلف، وكانت مصادر قوته منذ البداية موجهة نحو البحث عن لغة موسيقية ذاتية ومتميزة، تستطيع أن تعكس روح مصر المعاصرة. ورأى طريقه بوضوح في إدماج الفولكلور العربى والموسيقى التراثية، مع أحدث منجزات الموسيقى الغربية - الأوروبية، في مجالات الهارمونية، وتعدد التصويت (البلفونية)، ونج عن هذا اتجاه جمال عبد الرحيم

إلى تطوير أسلوب موسيقى على مبتكر، واتحدت فيه المذاهب القومية. مع الاتجاهات المتقدمة في الموسيقى الأوروبية، وليس من قبيل المصادفة أن نافذا موسيقيا ألمانيا^(١) اعتبر «موسيقاه اندماجا بين الروح «الشعرية»، والتكنيك الغربي المعاصر».

ولقد كتب جمال عبدالرحيم قدرا كبيرا من المؤلفات في الأنواع الموسيقية المختلفة بدءا من الأعمال الأوركسترالية والكورالية، ومؤلفات موسيقى الحجرة، وانتهاء بالباليهات والموسيقى التصويرية (للسينما والراديو والتلفزيون والمسرح) وموسيقى الأطفال. ومن بين أعماله مؤلفات تؤدي بكثرة وأخرى أقل شهرة بالنسبة للجمهور العريض، ولكن مؤلفاته جميعا بلا استثناء يغمرها إلهام (Infused With) إبداعى خاص وموهبة كبيرة وكل مؤلفاته تعمل بصمة التمكن الفني الرفيع.

وتجلى خصوصية لغته الموسيقية في «الطابع القومي» الواضح لأسلوبه اللحنى، وهارمونياته الملونة الغنية، وأصياغته البنائية المرننة المتفنتة (Refined).

وأفق رؤاه والرتين الصوتى الرائع لأعماله أفق عجيب، فى اتساعه، فهو غير من التامل والتركيز الفلسفى إلى دفة الغنائية العاطفية، وحيوية الحركة المتدفقة DYNAMIC

وعلى الرغم من الطابع الشمولى، والوجهة التجديدية العامة لأسلوب جمال عبدالرحيم فى التأليف فهو يتخذ اتجاهين رئيسيين، يمكن وصفهما إجمالا بمصطلحي: (الترادى) (Traditional) الاتجاه التراثى (التقليدى)، والاتجاه التجريبي Experimental .

وهو وإن كان لا يزال منجذبا نحو القوالب فى المرحلة الأولى (كما فى «الفانتازية على لحن شعبى مصرى»^(٢)) والتنويعات على لحن شعبى مصرى (٣) والقطع الخمس الصغيرة للبيانو وغيرها)، حيث كان الارتباط المباشر بينه وبين التراث لازال محسوسا غير أن فكره الموسيقى أصبح أكثر عالمية وشمولية Universal فى المراحل المتأخرة الناضجة (بدءا من أواخر السبعينيات). وفى هذه الفترة، كتب عدة أعمال تجديدية مثل متتابعة

الفلوت والهارب والإيقاع»، و«المتتابعة الصغيرة للأوركسترا الفورى»^(٤)، و«ثنائية الفيوولين والتشيللو»، و«ثلاثية الفيوولين والتشيللو والبيانو»، و«مناجاة» للكلارينت المنفرد، و«أضواء متكسرة» للفلوت المنفرد وغيرها. وهى التى اتسعت فيها أفاق إمكانيات المؤلف الإبداعية بشكل مرموق، وتعمق فيها الجانب العاطفى الغنائى Lyrical الفلسفى لبنائه «الشرقى» الناعم، وهو ما يتجلى فى «الثنائية» الوترية و«المناجاة» من جانب، كما تطور تعبيره الرنيسى وتلوينه التأثيرى من جانب آخر (وهو ما يتجلى فى باليه «حسن ونعيمة» والثلاثين).

ويظهر تطور أسلوب جمال عبدالرحيم فى إثرائه لنظومته System ، إثراء تلوينيا، وبذلك، فى تناولها للفرد لوسائله التعبيرية كاللحن والإيقاع، وتلحين النصوص، والتلون الدرامى، والبناء الموسيقى. ويستمد العنصر اللحنى عنده جذوره من النظام التقليدى القامى،

ومن هذا المصدر ظهرت عنده عدة مقامات تقليدية (شعبية) مثل: الحجاز، والصبا، وغيرهما، وظهرت الأبعاد للزائدة (كالثانيات والرابعات الزائدة) التي شحنت، مع الزمن، بطاقة تعبيرية جديدة، تكاد تقربها من الهارمونية الحادة (المتنافرة) المساندة في الغرب في القرن العشرين.

وبالإضافة إلى ذلك فإن أعماله المتأخرة التي كتبها بتقنية أبعاد أرباع الأصوات (المعروفة في المقامات العربية، ذات الثلاثة أرباع الصوت) - كما في ثنائية القبولية، والتشلول، واضواء متكسرة، والارتجالات على لحن بائع متجول للتشلول. هذه المؤلفات المتأخرة تطرح نقاط التقاء وتقاطع Intersection بين المقامية الشرقية، والكروماتية الغربية، فهو يستخدم فيها أبعادا عربية، مميزة تماما للمقامات ذات الثلاثة أرباع (كالراست، والبياتي، والصبا، وغيرها)، ولكن مع تطويرها لأكثر أنواع التناول المتطور المركب للهارمونية والبوليفونية. وقد نتج عن هذا أسلوبه اللامع، في ابتكاره الموفق بين هذه العناصر، وهو

أسلوب يرتاد مسالك جديدة للتطور، في الموسيقى العربية المعاصرة.

والجانب الإيقاعي لموسيقى جمال عبد الرحيم، يتميز كذلك بعمق الابتكار، والتصر، والتفنن. فمن مميزاته ذلك التوحيد المرن بين ضرب الموسيقى العربية الكلاسيكية العرجاء⁽⁹⁾، ولوازين المفجرة، وهو ما يضيف على أسلوب هذا المؤلف شخصية متفردة لا تقل.

وقد أدى جمعه بين الآلات الشعبية التقليدية (وخاصة الات الإيقاع مثل: الدبكة والهندير، والطار.. إلخ) والآلات الأوكستراالية الغربية، إلى خلق توليد درامي فريد خاص (وخاصة في عمليه اللباليه).

وفي مجال التنظيم البنائي، فإن جمال عبد الرحيم ينفرد كذلك عن التراث، بل يغيره ويطوره. ومن جانب آخر، نجده يستخدم صيغا غربية أوروبية يشحنها بمضمون تعبيرى وتلويى جديد. وأبرز المبادئ البنائية في موسيقاه هي

التنوع والتنويعات Variation- ness (أي تنوع البناء لعناصر شعبية، وصيغة «التنويعات» بشكل عام، مثل «التنويعات على لحن شعبي مصري»، وهي مجموعة من ست تنويعات حرة)، ومثل/ التنظيم البنائي على أساس مقامى Mo- dah ، وذلك في مؤلفاته ذات الاتجاه التراثي، كما في مؤلفاته للكرال المخلط والأركسترا، مثل: «الابتهاج» الدينى الإسلامى، على كلمات الإمام زين العابدين التينور (منشد)، والنائى، وكورال الرجال. وهناك كذلك مبدأ كتابة المقابعات Suiteness كما في متابعية الطلوت، والهارب، والإيقاع، وهناك المقابعات الأكبر مثل الأغاني المبيعة الكورالية، المكتوبة في صياغة بوليفونية الكورال المخلط⁽¹⁰⁾، ومسرحة الأطفال للموسيقية «الطيب والشرير» للأصوات المفردة وكورال الأطفال والباله والراوى وغير ذلك وهناك كذلك مبدأ الصياغة السيمفونية (صيغة الصوناتات Sonata Form) على أساس صيغة الصوناتات الغربية كما في «صوناتات القبولية» والبيانات، وثنائيات القبولية، والتشلول وغير ذلك.

ولنفحص بضعة أعمال لجمال عبدالرحيم، من النوع الذى يمكن أن نطلق عليه مصطلح «الاتجاه التقليدى التراثى»، وأعمالا أخرى من النوع الذى نسميه «التجريبي التجديدي».. وسوف نتخب عددا محددا من الأعمال التى تتجلى فيها الموهبة الإبداعية لهذا المؤلف المرموق، فى أكثر صورها إقناعا.

دور «كادنى الهوى» الذى أعاد جمال عبدالرحيم صياغته بوليفونيا للكورال والأركسترا، مصافطا فيه على الحان محمد عثمان الأصلية، هذا الدور فى صيغته الأصلية كان للصوت الغنائى المنفرد والتخت. وقد اعتمد هذا العمل الموسيقى لجمال عبدالرحيم، على المبدأ المقامى، وفيه تتصل أقسام «العرض» بأقسام «التفاعل»، وتربط بينها فقرات انتقال زخرفية، ولكنها تؤدي وظيفة تفاعلية أيضا. والجو النفسى لهذا العمل: يتميز بجمال ويتلوين تعبيرى خاص. والرئين الصوتى للقسم الأول فى هذا الدور تآلف فيه الألحان العربية التى يؤيدها الكورال مع عناصر منتخبة من الهارمونية

الأوروبية/ الغربية، يقبلمها الأركسترا، وهى توحى بأفاق فسيحة من الارتباطات والتداعيات Associations ، بين أحداث موسيقية، تبدو لأول وهلة وكأنها متباعدة عن بعضها نوعا. فمثلا يبدو هناك تقابل بينها وبين المؤلفات الروسية الكلاسيكية للكورال، كما فى كورال «طيروا بعيدا على أجنحة الريح» من أوبرا الأمير إيجور، موسيقى بورودين وغيرها. وهنا ينطلق جمال عبدالرحيم بوضوح فى تيار التقاليد العالمية للكتابة الكورالية، وهى التى تتجلى عنده فى الأفانين البوليفونية للتأليف الكورالى، وتصل بها الموسيقى فى هذا العمل كالمحاكاة Imitation والاتباع (أى الكانون) Canon ، والكنترا بنط وما إليها، فى قسم التفاعل.

ومن جانب آخر فإن هذا العمل عميق فى تراثيته فهو يعتمد على الموسيقى المعبرة، فى مؤلفات جمال عبدالرحيم، فالخصائص المزاجية المميزة للموسيقى التقليدية المصرية (التراثية) - واستخدام مقام الراست فى القسم الأوسط (قسم

الهنك)، ويظهر ضرب إيقاعى مركب (٣ + ٢) فى قسم الإعادة (المرجع) للحن الأساسى، والرئين الشرقى الصوتى العام للور والذى يبطئ تدريجيا، وكان تلوينه يتجه للون «الرمادى» Graying فى القسم الختامى.. كل هذه الخصائص معا تحمل المستمع إلى عالم هذا النوع من الموسيقى التقليدية العربية.

و«الابتهاال» الدينى الإسلامى لمنشد، ونأى وكورس رجال، يطرح نمونجا واضحا لهذا الاتجاه التراثى، فهو مكتوب بصيغة الارتجال الشرقية (التي نسميها نحن مقام)، والإشهاد يتضمن كذلك مسالمة من التنظيم البنائى على أساس المقطع (Strophic)، فيبعد استهلال من العزف الآلى على الناي (فى مقام دى الصغير)، نجد لهذا ثنائى التكوين (دو - رى)، يؤدى فى الأونيسون (أى فى نفس الطبقة الصوتية لكل الأصوات المشتركة)، وذلك فى منطقة منخفضة، فيما يسمى باسم «الباص الملح» أو «ستيناثو Ostinato» من إنشاء كورس الرجال، ولوق هذه الأرضية، أو الظفية، يتدفق الناي فى انسياب

بلحن حنون شفاف. أما المقطع الثاني - للمنشد في مقام فا الصغير - فهو يقوم على إلقاء غنائى (ريسيتاتيف) يؤيده المنشد بكلمات «اللهم الله»، وينشعر هنا بضراعة، وبإنشاد انفعالى عميق. وفي المقطع الثالث يتحدد أداء المنشد والكورس فى تفاعل أوليفونى، ثم يلحق بهما الناي، وتبدأ فقرة التطوير الأوليفونى عن طريق المحاكاة Imitation، وهى فقرة عميقة حافلة بالتفاعل للمادة الموسيقية، ثم يختم الابتهاج بصوت الناي، وكأنه يحيط العمل كله بإطار خاص فى البداية والختام.

ويستمر هذا الخط الإبداعى فى عمله «صلاصح مصرية» وهو متتابعة من الأغانى الشعبية المعروفة^(٨)، كتبها المؤلف للكورال المختلط (أى أصوات النساء والرجال) والأركسترا، بأسلوب أوليفونى، قائم على تناول الأغانى الشعبية الأصلية المقامية، تتوالى متشابهة الألحان (كنترا بنطيا)، يبرز فيه عنصر «المحاكاة». وقد كتب المؤلف هذه المتتابعة على أربعة أغان من بين المجموعة المبكرة التى كان قد صاغها من قبل، فى أسلوب متشابهة الألحان (وليفونى) للكورال لإثراء

الموسيقى المصرية المعاصرة. بتقديم تعدد الألحان (الوليفونية)، من خلال أنغام الأغانى الشعبية القديمة المتوارثة، والشعر التقليدى وتتكون هذه المتتابعة «صلاصح مصرية» من أربع حركات، تبرز كل منها جانباً خاصاً من الطابع الشعبى، أو الحياة الشعبية المصرية.

والحركة الأولى فى هذه المتتابعة تقوم على عنصر «المحاكاة»، بين أصوات مجموعات الرجال والنساء فى الكورال، وهى تؤدى وظيفة التقديم للمتتابعة، وهى لذلك متناهية الخطو^(٩) وذات طابع سردي Narrative. أما الحركة الثانية الحيوية التيق، فإن المؤلف يستخدم فيها مقاماً عربياً مميزاً بعد الثانية الزائدة، والمؤلف يتناوله بتسفتن، ويتلاعب به بوسائل عديدة، فى الحوار المتبادل بين أصوات السوبرانو والتينور، فى الكورال. وفى ختام العمل كله، فى الحركة الرابعة، يبرز التلون الأركسترالى فى المقام الأول، وتسمع الآلات فى مناطق حساسة شفافة الرنين، فتضفى طابعاً غنائياً على الرؤية الموسيقية.

أما مسرحية الأطفال الموسيقية «الطيب والشرير»^(١٠) للأصوات

المفردة، وكورال الأطفال، والباليه، والراوى، وهى التى أنجزها جصالح عبدالرحيم سنة ١٩٨٢، فقد لقيت اهتماماً فى وطن المؤلف، وهذا مثال لتحصول المؤلف فى اتجاه المؤلفات الغربية الكلاسيكية، مثل: الكانتاتة، والأوراتوريو. ولقد دأبت عدة أغانٍ مفردة من هذا العمل الكبير للأطفال، وأصبحت أغانى فنية محببة، تجد مكانها فى رپرتوار الغناء المفرد، مثل أغانى «أنا بنت السلطان»، وهى ذات تلوين أخاذ يتحقق فيه طابع طفولى عذب من خلال الجمع بين لحنها النساج فى مقام الحجاز كار وإيقاعها الحيوى العرب، وكذلك أغنية «نسمة رايحة ونسمة جاية» للسوبرانو المفرد والهارب^(١١)، وهى ذات لحن شرقى ناعس (فى مقام رى الصفير المستوى على ثانيتين زائدتين)، وأغنية «الشورى» للباريتون فتكشف عن رؤية فستوفيلية، من خلال لحن مسرح، وإن كان ينفذ بالسوسو، ومن خلال إيقاع شديد التحريك.

وفى أغانى الأطفال الشعبية، التى صاغها المؤلف بأسلوب متشابهة الألحان (وليفونى) مبتكر للأطفال -

فى هذه الأغاني تتجلى مقبرة جمال عبدالرحيم فى إبداع منمنمات (مينياتور Miniature) أى أعمال قصيرة بالغة الجمال والإحكام. فأغاني «سوسة كف عروسة» و«التغلب سات» و«هنا مقص» تشبه كلها بسيطرة هذا المؤلف على البناء الموسيقي، وعلى الكتابة المتشابكة الألحان (الوليغونية) كما فى التقابل بين مناطق أصوات السوبرانو والأطو، وتقابل الألحان معاً بأسلوب الاتباع (الكانون Can-on) والجمع بين «الياص الملح» الأوستينانو، ويبدأ التنوع.. الخ.

ومن بين الأعمال والأنواع الموسيقية المختلفة التى طرقها المؤلف وأبدع فيها، فإن أهم أبحاثه، وأعمقها، وأكثرها إشاراً، كانت فى مؤلفاته لمجموعات موسيقى الحجرة مثل: «الصنوناتة للفيولينة والبيانو» و«ثنائية الفيولينة والتشيللو» و«الارتجال على لحن بائع متجول» للتشيللو المنفرد (بدون مصاحبة). والعملاق الأخيران كتباً فى المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع الصوت، وهو قد

اتجه هنا لإبداع أعمال تجريبية وتجديدية هامة، وهو اتجاه أثر فى المرحلة الأخيرة أعمالاً هامة، مثل: «المنجاة» للكلارينيت المنفرد. وهؤلاء متكسرة للظوت المنفرد (وكلامها فى المقامات ذات الأرباع)، بالإضافة إلى اثنتين من أعمال التريو Trio ، طرحت كل منهما أساليب تجديدية وإنجازات أخرى.

والصنوناتة للفيولينة والبيانو من بين مؤلفاته التى نبتعد إلى حد كبير عن التراث، وتتجاوز حدوده، إلى أساليب الموسيقى الغربية الأوروبية فى القرن العشرين. وفى هذه الصنوناتة انطلق جمال عبدالرحيم من التراث، فى استخدامه لمقامات الموسيقى العربية الكلاسيكية، وضربها الإيقاعية، وحقق جمال عبدالرحيم فيها اندماجاً رفيع المستوى، فى التوفيق بين السروح المحنية الشرقية، وبين الهارمونيات والبناء (الفرم) الغربى الحديث. وهو يتناول قضية «الاندماج» من وجهة نظر فنان أصيل فى شقيقته، نشأ على أرضية موسيقية قومية، ولكنه مسيطر، من جانب آخر، على وسائل

وأدوات «قرسانة» الموسيقى الأوروبية، بكل عناصرها، سيطرة هائلة. وبهذا التناول استطاع أن يبدع عملاً موسيقياً مدهشاً فى شقيقته^(١)، بحيث يصعب فيه فعلاً التمييز بين الملامح الشرقية واللامح الغربية النقية، وهكذا نجد أن الأبعاد المميزة للموسيقى العربية تندمج هنا مع الأبعاد الغربية، وتتلوران معاً فى هذا التكوين القسامى العالى المركب، الذى يتسم بالتطوير المقامى، لعناصر الخط اللحنى المفرد الشرقى (المونودى) للحنية العربية من جانب، والذى يقترب إلى حد ما فى هذه الصنوناتة من النظرة التعبيرية الغربية (التي نجدها فى مؤلفات موسيقى الحجرة الغربية فى أعمال شونبيرج وشتريبيرن وشوستاكوفيتش من جانب، غير أننا نجد، من ناحية أخرى، أن الوضوح اللحنى، وبسامة الهارمونيات الجميلة فيها، ينبىء كلها عن فنان عربى «شرقى» بمعنى الكلمة. والصنوناتة تتألف من ثلاث حركات: حركة أولى شاعرية درامية تمهد لحركة ثانية تنسم بالتركيز التاملى الفلسفى، ثم يليها حركة ختام «موتورى» متدفق، تعرض لنا،

بسيط، في قسمها الأوسط، لحنا جديدا، مع نفس التلقات الهابطة التي جاءت من قبل في مقدمة الحركة، وبصفة عامة فإن فكرة هذه الحركة تلعب دورا خاصا في بنائها، حيث تعود للظهور في اللحظات الحاسمة من التفاعل، كذكرى تتردد بوضوح، وكأنها نوع من القدر، فهي تأتي بوضوح، في بداية وختام القسم الثاني (على نوتات: صول ديز، لا، سي، بوديز، ري، دو ديز، سي، لا)، وتبرز بشكل خاص عند الختام في قمة الفرح الاحتفالي، بعد انقشاع الجو للنائح (الحزين) للثولوية، والذي يسمع مع نغمات ناقصة نوتات ثابتة ومتكررة في الباس (نوتات بيدال أى Pedal Note) على بعد رابعة زائدة (تريتون) (على نغمتي مي - لا ديز)، ومن جانب آخر، فإن المزاج الغالب، على مطلع الحركة، يمثل التواء اللحنية الرئيسية، التي ينمو فيها العمل كله، ويتطور بالتدرج.

وتبدأ بلورة التكوين اللحني والمقامي المركب، للموضوع الأول، في الحركة الأولى، منذ بداية قسمها الأول، فهو يعتمد على مقام ذي

أبعاد ناقصة Diminished، على بعد الرابعة الزائدة (التريونتي) (ينغمتي لا - مي بيمول)، ويكامل تكوين اللحن الرئيسي لهذا الموضوع من خلال الأبعاد الناقصة (خامسة ناقصة من لا - مي بيمول) ورابعة ناقصة (لا - ري بيمول) والثانيات الزائدة (لا - سي ديز). وهي جميعا أبعاد مميزة للمقامات العربية الأثيرة عند المؤلف

وينتج عن هذا مولد لحن صاف فيه ميونة وليونة شرقية، ويجري تطويره عن طريق التسلسلات Sequences، إلى أن يبلغ قمة في التفاعل. والحن الثاني، والحن الختامي، في هذا القسم (قسم العرض)، لا يطرحان تباينا ملموسا بالنسبة لطابع لحن الموضوع الأول، ولكنهما - فيما يبدو - يضيفان إلى الرؤية الشاعرية الرئيسية السائدة في الحركة، نوعا خاصا من الضيق، في قسم إعادة العرض.

أما الحركة الثانية التي توحى برؤية شاعرية، أشد تحفظا وإبتعادا، فهي تعتمد على تلقات البداية، التي تتخذ أهمية خاصة أشبه بأهمية «الحن الدال» (لايتموتيف) للحن

كله. والحركة الثالثة تختمت الصوتانة برقصة حيوية، شرقية المزاج، وفيها يتحد العنصر الإيقاعي، مع كتابة تونالية ثرية في أبعادها التي تؤديها الثولوية ببراعة فيرتوزية. وبعد القسم الأوسط - القائم على مقام الدرجة الخامسة - يعود للحن الرئيسي في تلخيص يتميز ببريق وحيوية لافتين. وختام الصوتانة مؤثر فهي تنتهي عند أعلى نقطة في بنائها النفسي، أو عند نقطة القمة بما فيها من ارتباطات وتدايعات توحى بالأساليب الشرقية في أنواع مؤلفات «المقام».

والعمل السمي «ارتجالات على لحن بائع متجول، للتشيلو المنفرد (بغير مصاحبة)، وهو الذي يعزف كثيرا في مصر وخارجها، هذا العمل يعد امتدادا لنفس الخط الجمالي الشاعري الفلسفي للصوتانة. وقد كتبت «الارتجالات» في صيغة ثلاثية مركبة، قسمهاا الخارجيان بطيخان، على حين أن قسمها الأوسط سريع فيرتوزي، يتسم بطابع الدعابة (Scherzo).

ويتضح التناظر بين الارتجالات والصوتانة، في طبيعته الأفكار

ففيها إمكانات جديدة لم تكتشف من قبل للعزف على هذه الآلات^(١٤).

وموسيقى باليه «أوزوريس» وباليه «حسن ونعيمة» تحتل مكانا خاصا ضمن الأعمال التي نطلق عليها الأعمال التجريبية لجمال عبد الرحيم، حيث تمتد فيها الاتجاهات التجديدية المميزة لمؤلفات موسيقى الحجرة الأخيرة، مثل «ثلاثية الحجرة الأخيرة» (تريو) «القيولينة والتشيللو والبيانو» «صلوة اخناتون» ورقصة فينيقية و«الثلاثية (تريو) للفولوت وآلة الهارب وآلات الإيقاع»، السماسة برقصة إيزيس (وهي إعداد خاص لهذه الآلات من النسخة المسرحية).

وفي هذه المؤلفات تمتزج أبحاث المؤلف التجديدية، مع مجال آخر، هو مجال اللون التاثيري Impressionistic والتصوير بالانغم، فهو مرهف الحساسات لألوان أصوات الآلات المختلفة، كما أنه يتمتع بأنغ غير عادية بالنسبة للتلوين، فهو يخلق في باليه حسن ونعيمة عالما فريدا من الألوان

رابعة زائدة (تريتون) (في تحول من صول صغير إلى دو ديز صغير). وخلال المسار الذي يتضح فيه اللحن، وتعرض إمكاناته، نرى المؤلف يخضعه لتفاعل هوليغوني شامل، فهو يُسمع بأسلوب المحاكاة Imitation ويخطوط كنترابنطية، بل نجده في الختام، قد نظم - في لحظة معينة - على هيئة تآلف (هارموني). وجدير بالذكر أن اللحن في وضعيه: الاستهلاكي، والخفائي، يبرز فيه اختلاف ركيزتين مقاميتين (هما دو ديز، صول) في علاقة تريتونية داخلية (رابعة زائدة) ذات إحساس متنافر، هي التي تختتم بها «الارتجالات».

والخطوة التالية بعد الصنونة و«الارتجالات» هي «الثلاثية للقيولينة والتشيللو»، وهي عمل هوليغوني مركب في تقنية كتابة في المقامات ذات أربع الأصوات ويعد ذلك جاءت الأعمال التجريبية لجمال عبد الرحيم لآلات النفخ الخشبية وهي «مناجاة» للكلارينيت المنفرد، وأضواء متكسرة، Prism Lights للفولوت المنفرد، وفيهما كلف المؤلف أبحاثه في التأليف في المقامات ذات الأربع وعمقها، فطرَح

اللحنية، ففيهما تأكيد للمقامية القائمة على الأبعاد الناقصة، مع اثنين من أبعاد الثانية الزائدة: (رى - سى نصف بيمول - فا - صول - لا نصف بيمول - سى - دو - رى، وفيها هارمونييات لأبعاد الثلاثة أرباع). كما يتضح نفس التناظر في التطور الدرامي والبنائي لهذا العمل، (فى ظهور اللحن الدال «اللايمتوتيف»، في حالة الارتجال، فهو لحن البائع المتجول الأساسي، كما يتضح التناظر بين العملين في مبدأ التعامل المقامي، وأسلوب تفقح المقام^(١٥)، خسلا القطعية، وتطويره). والارتجالات مبنية على تطور ميلودي مقامي وإيقاعي تدريجي، وتناول مركب للحن الأساسي، لثناء مساره الذي يفتح أنافا جديدة من الرنين الصوتي والنماذج اللحنية الإيقاعية (وذلك طبقا لمبدأ النغوني مسار المقام)، ويتضح الارتباط «بالمقام» كذلك في اختيار النطاق الصوتية لكافة اختيارا دراميا، حيث تصعد الموسيقى بخطوات مقامية متقاربة (رى - رى ديز - مى الخ) وهو ما يتروّب عليه ظهور قسم إعادة العرض في منطقة أعلى حيث يسمع لحن البداية في منطقة أعلى بمسافة

الصوتية، يتعامل فيه مع الأركسترا (مجموعة الآلات) كنوع من الفضاء الرنيني Sound Space الضخم، معبرا به عن إحساسه بالأسطورة المصرية القديمة، ومن هنا ينبع تلوينه الرومانسى الرقيق، والإحساس بصفاء الضوء، وتلق النجوم، ورجفات نسيم الليل.

ويضم باليه «حسن ونعيمة» ثلاثة مشاهد، هي «رقصة في القرية» التي تحمل لنا صورة عالم بعيد غريب من خلال نبرات آلات الغرافون Vibraphone والكيميلوفون والماريمبا Marimba. وفي المشهد الثاني «نعيمة تندب «حسن» نسمع لحنًا جنائزيا هابطا، يميزه بعد الثانية الزائدة، وتؤديه آلة «الكور أنجليه» (شقيقة الأوبوا) ولكن في نطاق أصوات أخفض) مع خلفية «جافة» من آلات الإيقاع، وهي توحى برؤية حائية للشابة الصغيرة الحزينة، وفي القسم الأوسط منها، تبرز رقصة شعائرية، ويختتم الباليه بالمشهد الثالث «حلم نعيمة بالفرح»، رقصة نعيمة الانفرادية. وهذا الباليه في مجمله عمل بالغ التشويق، يرسم فيه جمال عبدالرحيم صورة

أسطورية لحدوة تفيض بغموض الشرق. ويرسم هذا الجو من خلال أركسترا (مجموعة الآلات فقط) غربي - أوروبي (مطعم بالآت محلية، المترجمة). وهو بهذا العمل الموسيقي يواصل المسيرة في اتجاه التراث «الشرقي» للموسيقى الفنية الأوروبية، لآخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تراث أوبرات **فيردي** و**بوتشيني** Puccini، وكذلك المتطاعيين (التأثيريين). **ديبوسي**، و**رافيل**.

وتدور ثلاثية الفولينة والتشيلو والبيانو، في نفس المجال الإيحائي التعبيري، وهي عمل وصفي من الإبداعات الأخيرة لهذا المؤلف.

ويتجلى التقابل والتشابه بين الثلاثية وبين الباليه (حسن ونعيمة)، في التلوين الهارموني الغريب Exotic، وفي الإيقاعات الرائعة، وذلك تعبيرا عن موضوع غير مالوف مطلقا، في التناول الكلاسيكي في مؤلفات موسيقى الحجرة الأوروبية، فهو موضوع يرجع بنا إلى التاريخ السحيق لمصر القديمة، وهنا يكمن الابتكار الغد في هذه الثلاثية

(التريو) التي تستحضر رؤى أقرب لدرامية المسرح، فيها لموسيقى الآلات البحتة، كما أن بناء هذا العمل من حركتين (فقط)^(١٥) بعيد عن صيغة التريو في مفهومها الكلاسيكي

والحركة الأولى في الثلاثية: «صلاة أخضاتون» حركة عميقة الشاعرية، وتصوير الموسيقي مطلعها بالوان تأثيرية منمقة، ثرية الزخرف، توحى بجو ليلة جنوبية دافئة صوتا وصورة (في مقام ري بيمول الكبير)، وهو ما يثير عند المستمع روح أوبرا عابدة لفيردي في مشهد شاطيء النيل في الفصل الثالث.

وإذا كانت الحركة الأولى تفوح بنا في عالم ميلودية شرقية ناعسة متفتنة، بشكل راق مهذب، فإن الحركة الثانية: «رقصة فينيقية» هي عنصر الإيقاع فيها استخدم المؤلف ضربا إيقاعيا أعرج يضفي طابعا خاصا على بناء الفكرة اللحنية، وعلى تفاعلها، في المقام الرئيس (مي الصغير الدوراني)، وذلك في القسمين الخارجيين، لصيغة ثلاثية مركبة، ويزيد هذا

المقام من الشعور بالطابع «الشرقي» العتيق في هذه الصرصة، وكذلك الرسوخ في خامسة درجة الركوز، لمسة فنية بالغة التوفيق.

وأخر مؤلفات جمال عبد الرحيم هي «ثلاثية للفلوت والهارب والآلات الإيقاع» المسماة رقصة إيزيس سنة ١٩٨٨ . وهي استمرار لنفس الخط الجمالي للثلاثية السابقة، كما أنها تفسير خاص للأسلوب الشرقي القديم ذي الخط اللحني المفرد (المونودي)، ولكنه يصوغه من خلال نوع من أنواع موسيقى الحجرة الغربية

للآلات. ومع ذلك، فسيأخذ لآزال من العسير أن نؤكد: هل كانت هذه المرحلة مرحلة الختام المنطقي لطريق إبداع جمال عبد الرحيم، الذي توقف فجأة بهذه الطريقة التراجمية، في أوج ازدهار موهبته، القومية الواضحة الأصالة، وفي أوج سيطرته على أسلوبه، وعلى فن التأليف؟ وما يؤسف له، أن هذا الفنان لم يتمكن من إنجاز كل أفكاره الإبداعية وخطه الشيق (التي كان قد وضع مسوداتها قبل وفاته).

أن موسيقى جمال عبد الرحيم ستظل ذكرى ثمرة

لهذا الموسيقى الفذ: المؤلف، والمربي، والشخصية العامة، ونذكرى لهذا الإنسان الرائع، بتواضعه غير المؤلف، ورواقته، ودمائته، وكل يوم يعضى ستكافح فيه موسيقاه لتنبوا مكانها الجدير بها على مسرح وقاعات الموسيقى، في الشرق والغرب. وإبداع جمال عبد الرحيم الفني، الذي أشرى الشقافة العربية المعاصرة، سيظل يصب بانتظام في التيار العام لتطور الموسيقى الفنية في القرن العشرين، وسيظل ينتظر من يدرسونه ومن يبحثون فيه، بتعمق.

الهوامش :

* نشرت إبداع في العدد الماضي، مقفلة لهذه الدراسة بقلم الدكتور/ سمحة الخولي

- (١) هو هانس هاير شتوكنشميت Stuckenschmidt المعروف بكنهه الهامة عن الموسيقى الأوروبية المعاصرة. قدم حديثاً لإذاعة برلين في ١٩٦٣/٢/٢٨ عن صربانة القبولية لجمال عبد الرحيم وأسلوبه، كما نشر مقالاً عنه بمجلة «ميلوس» Melos المتخصصة سنة ١٩٦٢
- (٢) وقد كتبها لثلاثم عازري الأقربولية البتدئين، ثم أعاد صياغتها فيما بعد كقطعة للكونسرتو لاقبولية والأوركسترا (كما أن هناك نسخة منها أعدت للفلوت والأوركسترا).
- (٣) كتبها أثناء دراسته في ألمانيا. واستوحاها من ذكريات وطنه، بعد سبع سنوات من الحياة في الخارج -
- (٤) وهي نسخة حديثة من العمل الميكرو خمس قطع صغيرة للبيانو، أعاد صياغته عدد خمس وعشرين عازماً (ودخل لبعض حركاتها بعض المقامات العربية ذات ثلاثة أرباع الصوت).
- (٥) مثل : الموازين الخماسية، والسباعية، وغيرها.
- (٦) لعل الكاتبة تقصد عمله المسمى «ملاح مصرية» وهو أربعة أغاني شعبية صاغها للكرال صياغة يوليوية مع الأوركسترا
- (٧) هناك كتاب متانة الأركسترا التي كتبها سنة ١٩٦٢ على أفكار من موسيقاه لفيلم «الحياة اليومية لقدماء المصريين» وكانت أول أعماله الإلستريالية (الترجمة)

- (٨) الأغاني هي: الحنة - ممر زماني ريق القناني - الولد ده ماله ومالي.
- (٩) تستخدم هذه الحركة طابعها المتهادي من إيجانها بخطو الغافلة التي كانت تحمل «قطر الندى» ابنة خمارويه لزنافها وهي التي يقال إن أغنية «الحنة» هذه كتبت لها لهذه المناسبة (لترجمة)
- (١٠) كامل ايوب.
- (١١) كتبت هذه الأغاني أصلاً للأصوات المنفردة، مصاحبة لمجموعة أوركستراية صغيرة ملونة التكوين. ثم أعدها المؤلف نفسه للغناء والبيانو، أما «سمة رابحة» التي تعتبر من أنجح أغاني هذا العمل، فقد أعدها المؤلف نفسه في صياغة أخرى للغناء وإلة الهارب (لترجمة)
- (١٢) ويبرز هنا تقابل بيده وبين مؤلفات أرام جاشاتوريان وغيره من المؤلفين الأوروبيين من أصحاب التوجه «الشرقي».
- (١٣) مفهوم المقام في بعض جمهوريات روسيا، مثل بلاد القوقاز، والجمهوريات الوسط آسيوية، يختلف عن المعنى المألوف إذ أنه يطلق عندهم على حصيلة (ريزرتوار) من الغناء الكلاسيكي المتوارث والكتابة هنا تستخدم كلمة المقام بهذا المعنى غالباً.
- (١٤) ظهرت أساليب جديدة مؤخراً في عرف آلات النطق الخشبية في العرب منها عزف أرباع الأصوات والأبعاد الصغيرة Microtonal (لترجمة)
- (١٥) كتب المؤلف هاتين الحركتين قبيل وفاته، وكان قد بدأ في وضع هيكل عام لحركة أخرى. كان الغرض أن تكون الأولى، وتسبق هاتين الحركتين، ولكنه لم يكملها، ومع ذلك قدمت الثلاثية للمرة الأولى في ألمانيا سنة ١٩٨٧، بحضوره، بهاتين الحركتين فقط.



في العدد القادم من (إبداع) :

● قصائد للشعراء :

محمد علي شمس الدين

أحمد عبدالمعطي حجازي

عادل عزت

عبدالمعظم رمضان

محمد التهامي

حسن طلب

● دراسات نظرية وتطبيقية في الشعر المعاصر بأقلام:

محمود أمين العالم

- لطفى عبدالبديع

محمد عبدالمطلب

- مصطفى ناصف

● مع قصائد ودراسات أخرى

رحيل الدكتور محمد ثابت الفندى عمر كامل فى رحاب التصوف والمنطق؟؟

و أبى العلا غيفى وعلى سامى
النشأ والأهوانى وغيرهم .

لقد مثل التصوف لحظة نزوة وعمق وخصوبة فى حياة الفندى وذلك فى سنواته الأخيرة . فقد عاشه وإن كان لم يكتب عنه ، فهو يمثل بالنسبة له ذلك الشاطئ البعيد الذى هبته أن يصل إليه ، فالطريق الصوفى يعرف السالك بدايته ، إلا أنه لا يعرف محطة الوصول . إنه يمثل اللانهاية فى التخلّى والتجرد عن الماديات . أما علم المنطق فقد كان من أهم إسهامات الفندى العلمية : حيث قدم فيه ليس أعق كتبه فحسب ، بل أهم ما قدم فى

الدكتور زكى نجيب محمود حيث تزاخم الكبار والصغار للإعلان عن أنفسهم ، سبباً لذلك الصمت الذى يديننا نحن فى تقصيرنا عن بيان الدور الهام لهذا الرائد ، ذلك الدور الذى لم يحظ بالبحث والتنويه ولم يكشف عنه النقاب بعد .

إن ذلك التفسير يؤكد أهمية ما أشرنا إليه مراراً عن أهمية التاريخ للفكر الفلسفى المصرى المعاصر لبيان دور الرعيل الأول من الرواد والأساتذة خريجي الجامعة المصرية فى إثراء حياتنا الثقافية : أمثال : على العنائى ، ومنصور فهمى وأبى ريدة وتوفيق الطويل

لم يكن الفيلسوف الإنجليزى برتراند راسل يدري وهو يعنون واحدة من مقالات كتابه المعروف «التصوف والمنطق» أنه يصف أستاذاً جليلاً ورانداً من الرعيل الأول فى مجال البحث الفلسفى الجاد فى المنطق وفلسفة العلوم والرياضيات ؛ هو الأستاذ الدكتور محمد ثابت الفندى (١٩٠٨ - ١٩٩٢) الذى غابر دنيانا فى صمت مرهف (وكانها رغبته ووصيته الأخيرة) . لقد كانت حياته الطويلة العميقة المثمرة مثلاً لهذا الصمت الحكيم بعيداً عن الأضواء سوى ضوه الحكمة الباطنى ، وربما كانت وفاته بعد فترة وجيزة من رحيل

العربية من دراسات ، خاصة في المنطق الرياضي ، وهو أعلى درجات التجريد الصوري ، فكلاهما : التصوف والمنطق تجريدي خالص وتوجه إلى اللاتهامي ، وتحول عن عالم المادة إلى عالم الفكر والروح ، وتلك هي مسيرة الرائد الذي عاش مشدوداً إلى رحاب اللاتهامية .

لقد تجمعت في الدكتور **الفندي** اهتمامات قلما تتوفر في شخص استاذ واحد ، ما بين اهتمام بقضايا عامة على مستوى المجتمع الدولي مثل إعداده (بوصفه مسؤولاً باليونيسكو) لوثيقة إعلان حقوق الإنسان ، إلى الاهتمام بالقضايا الاجتماعية في مصر كما ظهرت بصورة ملحّة بعد يوليو ١٩٥٢ ، حيث شارك في اللجنة التحضيرية للعمل السياسي وعمل عضواً في لجنة إصدار الميثاق الوطني وشارك في إنشاء معهد العلوم الاجتماعية وكتب كتاباً هاماً في بداية الستينيات عن «**التطبيقات الاجتماعية**» و «**التفسير في علم التاريخ**» ، بالإضافة إلى اهتمامه بقضية الترجمة أو ترجمة ما كتبه المستشرقون عن الإسلام ، فأسس

مع زملاء له لجنة لترجمة دائرة المعارف الإسلامية وأسهم في إصدار ٢٤ عدداً بالترجمة والتعليقات العميقة الجادة التي تصل إلى نفس حجم المادة المكتوبة (مثل تعليقه على مادة **ابن سينا**) . وأسهم أيضاً في التعرف بالألب العربي بالفرنسية وكتب عدداً كبيراً من الدراسات الفلسفية والمنطقية بالفرنسية معظمها في الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، بالإضافة إلى اهتمامه العميق بالفلسفة الإسلامية خاصة **ابن سينا** و **الفرازي** .

ولد الدكتور **محمد ثابت الفندي** في الرابع عشر من أغسطس ١٩٠٨ ، وبعد تلقيه تعليمه الأولى التحق بجامعة القاهرة لدراسة الحقوق ثم تحول إلى دراسة الآداب إعجاباً ب**طه حسين** ، وانتقل بين أقسام اللغة العربية ثم الجغرافيا وأخيراً الفلسفة والاجتماع ؛ حيث درس على **منصور فهمي** و**مصطفى عبد الرازق** و**يوسف كرم** ، وتخرج عام ١٩٣١ ، وحصل على درجة الماجستير في الجامعة المصرية عام ١٩٣٣ . وفي هذه الفترة المبكرة من حياته خطط لنقل دائرة

المعارف الإسلامية إلى اللغة العربية . وباليقينا نعمل على مواصلة ترجمة هذه الموسوعة العملاقة التي توقفت عن الصدور (عند حرق الفاء : المجلد السادس عشر في الترجمة العربية) . ثم أسهم الراحل الكبير في تحرير مجلة المعرفة بالتأليف والترجمة في الفلسفة والمذاهب الثيوسوفية . وسافر إلى فرنسا في بعثة لجامعة القاهرة عام ١٩٣٦ للدراسة والتخصص في المنطق ، فحصل على الليسانس ١٩٣٨ والماجستير ١٩٣٩ والدكتوراه ١٩٤٥ . وحين عاد إلى الوطن بعد الحرب العالمية عين مدرساً بجامعة الإسكندرية ، وتدرّج في وظائفها العلمية والإدارية المختلفة ، فأصبح أستاذاً ثم رئيساً لقسم الفلسفة ثم عميداً للكلية .

وعمل في الفترة من ١٩٤٧ - ١٩٤٩ بمنظمة اليونسكو بباريس خبيراً علمياً بقسم الإنسانيات ، وأهم إنجازاته في هذه الفترة المشاركة في تصميم استفتاء على نطاق دولي حول حقوق الإنسان من أجل صياغة وثيقة حقوق الإنسان التي شارك في مناقشتها في

الفيلسوف - فلسفة العلوم
- التجريبية - الفلسفة
الحديثة - فلسفة هيوم وكانط)
فضلاً عن مؤلفاته الإجتماعية
الأخرى) الطبقات الإجتماعية -
التفسير في علم التاريخ - التأملات
في الإنسان والزمن)، وهو إنتاج
يشهد على عمر كامل أنفقه صاحبه
في رحاب التصوف والمنطق

أهم مؤلفاته بالفرنسية : التصورات
الأساسية لفكرة التطور ١٩٣١-
الجوانب العقلية والتجريبية
في فلسفة كوندراكي :- أما مؤلفاته
بالعربية فتحفل ببحوث وتحقيقات
قيمة حول فلسفة «ابن سينا»
و «الغزالي» : كما تحفل بكتب مهمة
تدور حول المنطق وفلسفة الرياضة،
مثل : (فلسفة الرياضة - أصول
المنطق الرياضي - مع

الجمعية العامة للامم المتحدة خريف
١٩٤٨. ومن الأعمال التي يجب أن
نشير إليها هي مساهمته في الإعداد
لتأسيس جامعة بيروت العربية أولاً ،
ثم العمل بها رئيساً لقسم الفلسفة
ثم عميداً لكلية الآداب بها ثانياً .

وإذا ما استعرضنا أهم مؤلفات
الفيلسوف الراحل وجدنا أنها تشهد
على أصالته وخصوبة إنتاجه ، فمن



رحيل محمد عزيز الحبابي

الشخصانية طريق للحرية

خاض به معركة التنوير تحت راية (الشخصانية)، بالضبط كما خاض من قبله زكي نجيب محمود هذه المعركة تحت راية (الوضعية المنطقية)، وعبد الرحمن بدوي تحت راية (الوجودية) وعثمان أمين تحت راية (العقلانية الديكارتية).

والشخصانية باختصار لا بد من أن يكون مغلًا في هذه الحالة . هي اتجاه فلسفي مثالي نشأ أول ما نشأ في أواخر القرن الماضي حيث ظهر المصطلح على يد الفيلسوف الأمريكي برونسون الكوت B.



صاحب الآثار الأدبية الموزعة بين الشعر والرواية والقصة القصيرة، وصاحب المشروع الفلسفي الذي

لا شك في أن سؤال الحرية كان واحدا من الأسئلة الكبرى التي شغلت بال المفكرين والمثقفين العرب في الأجيال الماضية، وكذلك الجيل الحالي، والأرجح أن يظل الحال كذلك ما بقي مشروع النهضة مجهضا وما ظلت مسيرة التنوير متعثرة.

في الثالث والعشرين من أغسطس الماضي فقدت الساحة العربية واحدا من مثقفيها المدافعين عن الحرية، هو المفكر المغربي الدكتور محمد عزيز الحبابي،

إنسانيته إلا إذا صار شخصا، أو (تشخيص) على حد تعبيره، وهو لا يتشخص إلا في إطار (المحبة)، أي من خلال علاقاته بالأشخاص الآخرين في أمته (طبقا لمزاجه وإمكاناته المختلفة) كما يقول الحجابي، ولا يتحقق ذلك للشخص ماديا وإذا توفرت الشروط الضرورية إلا إذا توفرت الشروط. ومن هذه الشروط النظر إلى التراث الديني على أنه ليس مجرد (نص مغلوق)، فالنص يتغير باختلاف الحاجة التأويلية؛ يقول الحجابي : « هناك خاصية للوحي، كما أن هناك خاصية للتأمل في الوحي، واتصال الخاصيتين وتفاعلها هما اللذان أخصبا الفكر الإسلامي في عصوره المجيدة.

تحية إلى روح هذا الفكر الكبير، الذي آمن بأن الفلسفة سؤال مستمر، ونادى بالاقتراب من لغة الحياة في أحد كتبه المهمة (تأملات في اللغو واللغة)، ودافع عن حرية (الشخص) ووقف ضد عزل قيمة الحرية عن فعل التحرر في كتاب مهم آخر هو (من الحريات إلى التحرر).



الشخصانية مع إرثه الثقافي الإسلامي؛ فكتب عن الشخصانية الإسلامية تماما كما فعل عبدالرحمن بدوي في (الوجودية والإنسانية في الفكر العربي) وعثمان أمين وزكي نجيب محمود في أعمالهما التي تقرب بين ما اختاره كل منهما من المذاهب الغربية من جهة، وتراثهما العربي الإسلامي من جهة أخرى.

رأى محمد عزيز الحجابي أن الشخصانية هي التي يمكن أن تقود الإنسان العربي إلى الحرية فالكانن أو الفرد لا يمكن أن يحقق

Alcott، ثم انتقل إلى أوروبا حيث وجد مكانة خاصة في فلسفة الفكر الفرنسي تشارلس رينوفييه C. Renouvier : ثم التفت عسدد من المفكرين الكاثوليكين بقيادة إمانويل مونييه E. Mounier ليصدروا مجلة (الروح) Espirit عام ١٩٣٢، وأضحت هذه المجلة هي المعبرة عن هذا الاتجاه الشخصاني المسيحي في فرنسا. وتطور الشخصانية - كما هو واضح من اسمها - حول الشخص Person بوصفه الذات الراعية لكيانها الحرة في إرادتها : ويصبح الله في هذا الإطار هو الشخص المفارق بمعنى الكلمة.

جعلت الشخصانية من الشخصى قيمة مطلقة وأملت ماعداها من مفردات الواقع؛ فعبرت بذلك عن تطرف مثالي لا تكاد تخلو منه أية نزعة فلسفية دينية، غير أن محمد عزيز الحجابي لم يكتف بمجرد نقل الشخصانية عن أعلامها الفرنسيين، بل عمل على معالجة الكثير من التفاصيل - وإن أبقى على الإطار الفلسفي العام - بحيث يتمكن من تكيف هذا الاتجاه

«الكابوس»

ما بين السيكودراما والأحلام المقتالة

بتشكيلها الجديد أن تزيد من قيمة الحركة المسرحية بأطروحاتها الجادة والمبدعة في ظل فرق تجارية أخرى تسعى بكل أطروحاتها إلى تعميق الفجوة بين ندرة تقديم الفكر المسرحي الخلاق وغلبة الفكر الهستري، الضخيم والمغيب لوعي المشاهد المتذوق؟! هذا هو التساؤل النقدي المطروح الذي ينتظر الإجابة من فرقة الرملى؟

«الكابوس» محاولة مسرحية تسير بنا نحو الاقتراب للإجابة عن السؤال المفترض. فهو من جانب عمل يتسم بجسدية الطرح وطرافة الصياغة، ويسعى - على مستوى

الحمى بينهما، فهذا أمر يحتاج إلى مؤرخ لكواليس مسرحنا المصري المعاصر، بقدر ما تعيننا العروض المسرحية الجادة التي تقدمها الفرقتان «الفاسدة» أمس واليوم، وإسهامات صاحبيها ومجموعتيهما من الشباب الموهوبين، كل في طريقه، حيث يعمل كل لصحابه - وفقاً للمصطلح الاقتصادي/ التجاري/ الفني. وتعد «الكابوس» باكورة الفرقة المسرحية الخاصة لصاحبها الرملى وكاتبها الوحيد، ودعلى بلاطه، للمسرحية الكوميديّة ل محمد صبحي بعد انفصاله عن شريكه. أيمن لفرقة الرملى

إن تقديم عمل مسرحي جاد في مصر اليوم شيء نادر الحدوث، ولكن أن تقوم بتقديمه فرقة خاصة، بهذه ظاهرة تدعو إلى التوقف سواء كان ما يطرحه هذا العمل - على مستوى الصياغة والأفكار - يتسم إما بالإيجاب أم السلب.

«الكابوس» مسرحية قصيرة تعد أولى نتاجات الفرقة الجديدة التي يقوم بإدارتها الكاتب المسرحي الموهوب ليثين الرملى بعد انفصاله عن المخرج الفنان محمد صبحي وفرقة ٢٠٠٠؛ ولا يعنى الناقد كثيراً تلك الخلافات التي نشبت بين الاثنين، مما أدى إلى الانفصال

التجريب - سعيًا حثيثاً، عبر قالبه الكوميدي الناقد من جانب آخر. إلى أن يحترم ويحيا المشاهد للمذوق، ويسير أغواره في منطقة يصعب اختراقها، وأعني بها تيار «اللاوعي». «الكابوس» استقطاع لجانب من خبايا النفس البشرية لأسرة مصرية مكونة من ثمانية أفراد: الجد والاب والام والأخت والفتي والأخ والفناة والخادمة، وهي أسرة متقطعة الاتصال، مستقلة من الحياة المصرية التي يقدمها لسين الرملي بكل شرائنها وضغوطاتها النفسية وسلوكها المرضي فوق الخضبة. يربط ما بين تلك الشخص حلم الحياة الثقيل والماضي بجذوره الشائنة، وهو حلم طويل لا ينتهي من الآلام والأمساك والطموحات الخائنة، والضبياع المفتتة، وتتم هذه السلسلة غير المنقطعة من السقطات المستمرة للأسرة لتتقرب بها نحو الهاوية الحتمية، في ظل متغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية متذبذبة غير مفهومة وقعت في مصر منذ الأربعينيات حتى اليوم، تمثل شخص السرحية ثلاثة أجيال متعاقبة: جيل الجد وجيل الاب وجيل

الإناء، يربط فيما بين هذه الأجيال التقاليد والتاريخ الفكري المشترك والأرضية السياسية للمجتمع المصري في حقبة زمنية متباينة

تتبع قيمة العرض الحقيقية في ظل من أن مؤلفه باستعارته لصيغة «الكابوس» وإشكاليته الفنية، يمنح نكهة الصيغة المسرحية من خلال إمكانية استخدامه لما يطلق عليه «بالفلاش السريع» على الأحداث، فتستعيد أهميتها وتتخذ شكلها وقوامها وفقا لردود أفعال الشخصيات، الساعية للبحث عن ذواتها بشكل دائم وملح، سرعان ما يثو في خضم القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تعوق هذه الشخصيات عن الفعل والانطلاق، وقيل كل شيء تقف حجر عثرة أمام تحرير أنفسها من ضغوطات الظلم الاجتماعي في البحث عن الخبز اليومي، والذي نرى صدها في قرار الأب حمدي سيد أحمد المسافر للخليج بحثا عن المال، كي يتمكن من الإنفاق على مطالب أسرته المستمرة، أو البحث في مفردة «التقاليد» كميراث عائلي تملكه الأسرة في صورة الجد (عريان سيدهم) داخل برون يرمز به الكاتب إلى التقاليد

الملقعة فوق مشجب التاريخ بكل ما فيها من قيم تراثية وعادات متخلفة سلفية، ومرة ثالثة في العلاقات الخفية غير الأخلاقية بين الخادمة (عبير فوزي) والفتي (فتحى عبد الوهاب)، أمام عين أخته (منى زكي) الضائعة، أو في ظل سعي الأخ (محمد رضوان) الضائع في بحثه الحثيث عن نفسه، من بين ظواهر اجتماعية فائقة، تطحن في رصاصها، مخلفة وراءها الكرامة والغبوية التي يقع في أسرها بفضل المخدرات، مثلاً لجيل ضائع وتائه. إن مختلف هذه الظواهر المذكورة وغيرها تعبر معاً في المسرحية رغم تشعبها وتفرعها عن مجتمع فاسد؛ تغدو فيه الأسرة المصرية ثمرته، أو رمزه الأثيم، ممثلة الطبقة البرجوازية المصرية الصغيرة، رامية للسود الأعظم من قاطنى القاهرة والمدن الكبرى. يذكرنا هذا العمل بالمسرحية الرائعة «تاجو» للكاتب المسرحي البولندي مروچيك التي قدمت في السبعينيات وأخرجها للمسرح المخرج الكبير نبيل الألفى، بل أجزم أنها متأثرة تأثراً واضحاً بها، ولا يقل هذا من قيمتها ورسالتها الواضحة.

لعل أهمية هذا العرض المسرحي لا تنحصر فقط في صياغته الشكلية التي نسجها الكاتب في أسلوب فني أقرب إلى «الغلاشات السريعة» وتعرض لنا هموم وطموحات كل شخصية على حدة، يجمع فيما بينها الضياع المدمر؛ بل تنبع أهميته كذلك من أن المخرج اعتمد اعتماداً كبيراً في رؤيته الإخراجية على خلق المناخ النفسي التوتر والحاد والبالغ في حركته أحياناً، وكاريكاتوريته في تناول شخصوصه أحياناً أخرى؛ بشكل أقرب ما يكون إلى أسلوب «السيكودراما» من مسرح المأساة النفسية العادية. ففي «السيكودراما» يسعى الطبيب المخرج والممثل في أن واحد إلى أن يخلص مريضه/ الممثل/ الوسيط من أمراضه القابضة في نفسه، أمام الجمهور الشاهد الذي لا تتخلى عنه كذلك الأمراض الاجتماعية والنفسية، وتصب في نهاية الأمر داخل نفسه وتكويناتها المركبة. الاختلاف الجوهرى بين السيكودراما وبين هذا النوع من العروض كـ «الكابوس»، أن الأول يسعى عن قصد للاستشفاء والمداواة، بينما تسعى العروض

الأخرى إلى وضع يد المتفرج على الوضعية الاجتماعية الخاطئة، على ما تبقى منها، وما خلفته من ندوب وجراح مخففة لأجساد هذه الشخصيات الضائعة والمتعبة.

استطاع محسن حلمي كمخرج أن يصل ما انقطع من تواصل هذه الشخصيات المكتوبة والمرسومة من خلال سطور النص المسرحي لـ **ليتين الرملي**، ليحليها باقتدار ومهارة إلى شخص تريد أن تحيا، لكنها تخفق في البحث عن معنى لوجودها أو قيمة للوجود الإنساني برمتة. وعلى الرغم من نجاح المخرج في خلق أجواء مسرحية «فنية» فوق خشبة مسرح الهناجر، حيث يمتزج عالم كل ممثل بحركته وإضافته المرسومة، ومناخه المنفصل عن عالم الممثل الآخر وحركته وإضافته ومناخه، يلتحم كل هذا معاً تارة في الحركة الدائرية المتصلة، وتارة أخرى في ملقش شعبي يسبك بزمام هذا الكيان الهلامي، في وحدة تجعل للموضوع، ولتلك الشخص كياناً مشتركاً، إلا أننا نشعر شعوراً يقينياً في أن خيوط العنكبوت القابعة في خللية البانوراما وسقفها تجعل من تلك

الوحدة الفنية الرموزة، شيئاً من قبيل الإحاح على نفمة تكررت في سياق العرض المسرحي تكراراً دائماً، سواء على مستوى الفعل أو القول، فيغدو «العنكبوت» كرجع الصدى، أو «تخصيلاً حاصلاً» لعنى الحصار الذي سرعان ما يلبث أن يفقد معناه ومحتواه الفكري عندما تسقط خيوط العنكبوت الذي صممه **حسين الحزبي** لتمسك بزمام شخص المسرحية، وتلف حول أعناقهم في النهاية: كرمز حرقى لسقوط عالمهم. بهذا المنطق تصبح سينوغرافية العرض المادية الفضاء المسرحي بإطلاله محدودة المعنى، وغير قادرة على التخلص من حرقية الزمن، بل إنها تضغط - في ظني - من شمولية المعنى درامياً، وتضحي مؤثراً سينوغرافياً تشكلياً وموضوعياً مؤثراً على المستوى البصري مؤثرة للعين، ولعل صعوبة نص **الرملي** المعتمد اعتماداً أساسياً على الأداء التقسم بإيقاعه السريع العام، والذي يتطلب بدوره إيقاعات سريعة أخرى تستدبت حضورها من المشاهد الصورية للتصلة بالمعنى العام للمسرحية، والمترابطة بالحالات النفسية

السوداوية بشكل أقسرب إلى الكوميديا السوداء، تجعل مهمة المخرج أكثر صعوبة للبحث عن معادل موضوعي فعلى لتأثير تلك المشاهد «المتقطعة» وإيجاد ترابط يوحدنا في إطار هارموني متناغم. وتغدو المهمة بالنسبة للمخرج أكثر تركييباً وتعقيداً، عندما تتوقف الأحداث عن التطور والنمو في الإطار التقليدي المتعارف عليه. فنمو الأحداث وتطورها الدرامي يتم على النقيض من ذلك، أي على الفعل الساكن غير المتنامي، المستند على الحالة المزاجية لكل شخصية على حدة، ووفقاً لمعدلات تكوينها الداخلي، الذي ينطلق من الضعف ويستمر ليصل إلى الذروة فيتراجع حيناً ويضعف حيناً آخر. إن هذه المادة المسرحية تصدر تجربيتها عن حفاظها لتفنيمااتها الأساسية المتكررة. ولذلك يتعامل المخرج مع

مادة صلبة غير هينة، يعتمد فيها المخرج على الحركة المجسدة التابعة من كل شخصية وفي حدود منطقها الفني فوق الخشبية، فهي لا تتعداها، بل إن كل هذه الشخصيات تنحصر سجيئة بقعتها وحدودها المكانية الرسومة التي لا يفرقها أحد وتقع أسيرة لخطوط حركة دائرية وطولية وعرضية، منطلقة من تشكيل علاقات بصرية تأسر جمهور النظارة، وكان المتفرجين قد اخترقوا حجب الحائط الرابع، وقرروا الجلوس مع ممثلهم فوق الضئبة ليروهم من قرب. اتسمت هذه الخطوط الحركية بالتكرار والتشابه، فوقق إيقاع لعمل برمته في قنر من الرتبة، فلجأ المستقلون أحياناً إلى الطابع الميلودرامي الصارخ والمبالغة وأحياناً للكاركاتورية الضاحكة أحياناً أخرى خاصة في شخوص (الأخ - الجد - الأب - الضامدة)،

للتخلص من هذه الرتبة.

إن تجربة « الكابوس » وقد قدمتها فرقة لينين الرملى من تأليف وإخراج المخرج النابه محسن حلمي أثبتت أن مغامرة الدخول في تجربة القطاع المسرحي الخاص هي مغامرة مسرحية مأمونة عواقبها، إذا وقف وراءها كاتب مثل لينين الرملى يثبت يوماً بعد يوم أنه يمثل داخل الخريطة المسرحية المصرية أحد أقطابها الكبار، وتؤكد أن القطاع الخاص يمكن أن يخلق كيانا مسرحيا جادا- إن أراد يلعب دورا هاما في الحركة المسرحية المعاصرة، وأثبتت التجربة في نهاية الأمر أن بمقدور فرقة لا تعتمد على نجوم وإنما تستند إلى جهود شبابية أن تخلق نجوما مسرحيين جددا يشكلون مستقبل حركتنا المسرحية في السنوات المقبلة .



في العدد القادم من إبداع :

- يحيى حقى فى الفرنسية : د. هيام أبو الحسين
- نجيب محفوظ فى آخر أعماله : عبدالرحمن أبو عوف

مشروع بيان للمثقفين حول الظروف العربية الراهنة

يزداد قلقنا، نحن الموقعين، من تصاعد العنف في المجتمعات العربية، باسم الدين، ومن تكاثر التنظيمات الدينية التي تعتمد العنف أسلوب حياة وتفكير وعمل، وهو قلق يتضاعف، فيما يجابهه العنف الآخر المضاد الذي يُمارس باسم السلطة وقوانينها.

هذا العنف بوجهيه يصرف المجتمع عن الاهتمام بقضاياها المصيرية الكبرى، ويحوّله إلى آلة عمياء: يطحن نفسه، ويقضى على مقوماته، ويتقوض من الداخل. فهو عنفٌ لا يقتل الأفكار وحدها، وإنما يقتل كذلك البشر. والحق أن بلداناً عربية عدة، تكاد تبدو الآن كأنها في مسرح للجريمة: سجنًا وتشريدًا ونفيًا وقتلاً.

يزداد قلقنا، بشكل خاص، لغياب التفكير الذي يخطط ويعمل لنشوء مناخ تترسخ فيه الديمقراطية بكل ما تقتضيه من التعددية واحترام حقوق الإنسان، وحقوق اختلافه، خصوصاً، بحيث تنشأ المؤسسات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي تزيل أصول هذا العنف، وتوجه الناس للعلو إلى مستوى التحديات الحضارية الراهنة والمقبلة. في عالم

يزداد معرفته وتقنيته وسيطرته على الطبيعة، مما لا يهدد المجتمعات التي تقاعست عن مواكبته بالتخلف وحده، وهو الحاصل، وإنما تهددها كذلك بالانقراض الحضارى.

لا ينكر أحد أنّ الإسلام أساس أول فى الحضارة العربية، وأساس راسخ فى الحضارة الإنسانية. غير أنه لم يأخذ هذا الدور وهذه المكانة إلا بوصفه رؤية إنسانية متميزة، ويوصفه انفتاحاً على الآخر، ويوصفه إبداعاً وحرية. وإنه لفاجع أن يبدو اليوم فى تأويله الذى تعلنه الحركات الأصولية، فى مختلف أشكالها، كأنه ينكر هذا الدور وهذه المكانة، وكأنه مناقض لما هو فى الأصل. فهو، فى هذا التأويل، نظراً وممارسة، يبدو فى الداخل، للمسلم نفسه، عائقاً وقيداً، ويبدو فى الخارج، لغير المسلم، أنه انغلاق وظلام وعبودية.

إن التجربة الدينية واحدة من تجارب الإنسان الكبرى، ولعلها أن تكون فى نظر الكثرة، الأكثر أهمية. ونحن الموقعين، نؤكد احترامنا لهذه التجربة بوصفها، تحديداً، نسفاً ذاتياً وجميعاً من العلاقات بين الإنسان والغيب. غير أننا؛ بالمقابل، لا ننكر اعتراضنا عليها عندما تنتقل إلى نظام اجتماعي مدنى سياسى شامل. فذلك انقلاب يقضى تماماً على تلك الذاتية الحميمية نفسها، ويحول الثقافة، بأشكالها المعرفية المتنوعة، علماً وفلسفة وأدباً وفناً إلى منظومة من الأوامر والنواهي، ومن التشريعات والقوانين. بهذا تتعطل الحياة الإبداعية الحرة، وتتعطل حيوية المجتمع، ويتسطح البعد الدينى ذاته. بهذا أيضاً يتحول الدين الذى جاء دواءً فى الأصل، فيصبح هو نفسه الداء. والمجتمع الذى تكبت فيه الدفعة الحية، وتزول فيه حرية الفكر والإبداع، والكشف المعرفى، يفقد إنسانيته، ويتحول إلى تجمع قطيعى، وإلى ركाम من الأرقام والأسماء.

ولا نعتقد أن مناهضة الاتجاهاات التي تدفع بالمجتمع إلى هذه الحالة، يمكن أن تتم بأساليب العنف. إنها، على العكس، تتم بالديمقراطية، والتوكيد الكامل على حقوق الإنسان، وعلى حقوق اختلافه، خصوصاً، وعلى التعددية. هكذا يتاح للشعب، في مختلف فئاته، مجال التعبير عن أفكاره وآرائه، فتنفاعل، وتتعايش، وتتجاوز، وتتصارع، ديمقراطياً.

فى هذا كله، يبدو لنا أن أزمة المجتمعات العربية هى فى عمقها، تربوية - ثقافية. ويبدو لنا، تأسيساً على ذلك، أن الرهان العربى لم يعد مسألة تقدم وحسب، وإنما أصبح كذلك رهاناً على الوجود ذاته: إما الارتقاء إلى مستوى الإنسانية الخلاقة التى تبتكر العالم والمستقبل، وإما الانقراض من على خريطة الحضارة.

هكذا يحرص الموقعون على التوكيد أن دافعهم الأساسى فيما يفكرون ويعملون، فى هذا الصدد، ليس مجرد الإقنصاح عن الأهمم وخيباتهم بنقد العنف المهيمن الذى يسود الحياة العربية، سواء جاء من جهة الحركات الأصولية، بعضها أو كلها، أو من جهة الأنظمة، بعضها أو كلها. وهى، فى كل حال، نقدٌ ملحٌ وضرورى. إن دافعهم الأساسى يتجاوز مجرد النقد: إنه كيانى مصيرى، وهو بوصفه كذلك، ثقافى - حضارى.

إننا ندعو القوى الخلاقة فى المجتمعات العربية إلى اليقظة وإلى تدارس ما يجرى على الساحة العربية، وإلى اتخاذ الموقف الذى تفرضه هذه المرحلة الخطيرة فى تاريخ العرب، وإلى التوقيع على هذا البيان - الشهادة، تأييداً وتوكيداً.

عم صباحاً أيها الوجد الفلسطيني

عم صباحاً وانت تغمس اللقمة
في زيت الزعتر، فتفوح منه رائحة
الزيتون .. فتسأل: لماذا اهتدت
نباتات أخرى أن تنمو مشوكة،
أودون رائحة تدل عليها؟، ولماذا
العذوبة اللاذنة والغفلة يكونان من
قسمة البرقال.

عم مساءً أيها الفرح
الفلسطيني.. وعم ظهراً، وسكون
ليل، عم أختاً وخطيبة، وانت ترخي
عليها جلابها في نومها المزركش
باللحم، تحت سماء أخرى فتدرك
المنفى مبكراً. وتنهض من نومها
القلق لتسحب جدتها الضربيرة، التي
وسخت أمام الباب في انتظار،

وتتعمها بالدخول، عم نثاراً ودفناً..
عم عريان عم ذاكرة راعشة وقوضى،
عم زمناً استثنائياً، وزمناً
لولياً، وزمناً بغير زمن . صار إليك
كل ما صار إليك من ميراث غيرك.
صدام أيونا الذي في الأرض كي
يهب الخطايا لمن لم يولد بعد .

عم قلباً وأقدماً وكواهل وصراخات
ارتحال. عم شهيقاً وانت تغمس
النكبة من ضلوعك . وتدغدغ صغيراً
يلثغ ويبول في حجر المناقبي ظناً أنها
الوطن. تعض صدغيه تحناناً، فلا
يشسى الطعم الساحر لوطن الأتباء.
عم مرآتي وغناء. عم هجاءً وذاكرة
تسيل عن شفثيه إلى وجهك ويبيل

الأيام. عم وليدأ يبكي ثم يضحك .
فلا ينسى نقطة البدء وينسى عامداً
نقطة الانتهاء

عم جرأته. عم وعسوداً عم
قصائد. عم محافل عم مكائد. عم
رعشة جسد أيها الفتى الفر .
واشهر في الليل جدتك من دون
خجل. كم صغير في إحدى جهات
الكون يصحو مخلق العينين ينادي..
أشرب.. أشرب.. وكم غيوم تشترب
الجدث الأخير كي تقطر ماء.

عم حكايات بريئة.. عم جدّة
حدياء. عم أمك الثرماء، وخالة
هتماء. وحلوة تهوك، تنتمي للعصر

من دون أرداف ثقيلة . عم زماناً ..
عريباً عم رذيلة.

عم حجاراً أيها الطين المراوغ
ظل ماء . لا تطلق جنونك لا .. لا تله
بطرح الأسئلة . أهي النبوءة؟ قل
إنن .. أي هذه الأحجار حجر البده.
وأيها الخليفة؟

عم صبراً أيها الطين المراوغ . لم
تكبر الأطفال بعد . ما زالوا بحاجة
إلى قليل من الكالسيوم لنمو سنتين
وخرس . وما زالوا بحاجة إلى تكوين
الذاكرة . عم فضاءً أيها الحاكي
العتيق وخبر . كيف تطلق من عباتك
اعلاماً والثاماً وازمان حال . عم
دريباً ورصاصاً . اذنأ وأجراساً
وقداساً أيها القدس المصال . عم
كسوراً وريخوفضاً . وغازات تجلب
الدمع . وأخرى تبصر الأعمى ..
وغازات تجلب الارتحال . عم جروحاً
توقظ الموتى . وتدبوا تصنع الأسئلة .
من يرخي الشملة قدر أصبح عن
طلعة الوجه الجميل ؟ . من
يصادقني بهواء يتلكأ بقرب خدها
الأسيل . من يثقي الفرخ قدر فقرة
أوتقرتين . فياتثر أقدام جيل . من
يستأن الموت قليلاً . كي يحيد بمل
الشتاء إلى ساعد في البعيد . يشير
من وراء العيون الالكترونية . والجدر

المكهربة وليزر القمر الصناعي .
والعبية الأسلحة الذكية . وقرارات
مجلس الأمن الأكثر نكاً .. من ؟
إنن إحص عدد الحجارة وإسأل ..
كم نفنا هنا!

أي هذا الطين وجه الأرض . وأي
هذه الوجوه ملح الطين؟ وأيها .
محمداه وعيساه وموساه ويوزاهما
وماتنزل في فضاءها من غمام؟ هذه
دماناً .. خنادقنا .. ندوبنا . حناؤنا
والنم . فاتونا ببعض من سلام .
هذه حبات زعفرنا وسعفات النخيل .
وهذا وجهنا من دون اللثام . فعم
صباحاً أيها القدس الجميل .

عم خفق قلب أيها الفتى . عم
شهوة مخبوءة .. عم تسامحاً . وأغمز
لاحتك إذ تماشى لقا عينيكي في
المساء . إذا وشى بها واش لديك . أن
رأى ظلهما في ظل آخر في زقاق
مظلم من أزقة الناصرة . أغمز لها
وتبسم . واكظم غيظك الذي لا ينتمي
لزمن الاغتصاب . والشركات العابرة
الاطلال . لن يفسر الوطن ما دامت
هناك ظلال في ظلال في ظلال .
وينوراً ليبرتهقال في سلة يافسا .
وثرثرات في المساء . قل هذه
الأنوان حبل . والمعدن استثناء .

مارس الحزن . بخديعتك فيمن
أحببت . وزهوك بالحب الجديد .
ودعها تصوك لك الدفء والشملة
بمهل أصابعها المتعبة . ومهل عينيها
الساهمتين . ودعها تصنع الأطفال
سراً . ويستبى رحمها الأبد . هي
الأنثى وليس يدري مثلها أحد .

عم فضاءً أيها الجناح
الفلسطيني وزاول نكبتك الإنسانية
العارضة . وسوف يغطها الله ثانية
مستلماً بسط في البده الزمان .
سينحنى متحسباً ذات المكان .
متجرئاً من طين تشبهى وتقلص في
يديه . ودفق من ماء سهوله بشراً .

هي الأرض تلهو بالسماه
وبالبشر . فدع الكون يستتم دورته
بباطن هذه الآثام . ودع النص يزنى
في معانيه . ودع الطين الطرى يزنى
في حجر .

عم شقوقاً أيها الطين اللين . عم
عناصر جسد ميدي في الصحائف
والنصوص . عم سؤالاً في سؤال لا
يُجاب . لماذا تدفن الجدة أشيعاه
تمت عتب الدار؟ مفاتيح البيوت التي
مرت بها .. ذهب الصبعية ..
قصاصات شعر الصغير .. خلاص
الحفيدة .. وخطابات قديمة . عم

جواباً ليس يملكه سؤال . طين البيت الذي هدموا . والحمل الذي افرغوا . والماء الذي اوجعوا . والشراب الذي ثقبوا . إلى اى عيذين استرتين وأهداب سوف يصير . فى لقاء اى زيتونة عجوز ستسرى حكمة الطقس الأخير . فدع الزمن يفيض ههنا .. وههنا .. ربما يبتدىء السرمدية . ودع شارون يصوح .

عم صباحاً وعشية ، ووكالات غوث واكياس دقيق ، وباسبورتات من كل لون وختم . لا تقل مثلى المجد للمنفى والخيم . بل قل على الأرض السلام ، وبالناس المحبة . لا .. هذه جمل اركتها المصافل . فاشطبها من هذا الموضوع وأتل .. اكلمنا شبت بساح القلب ورده . عز المطر . اكلمنا حطت فلسطينية حملها أو دعوه بئر نفت ! اسلموه لصدام جديداً عم صباحاً ! إن اىها الحزن الابد . عم دقائق . عم ثواني . عم جراحاً واشتقاءً وأغانى . فالجد لمن

يذكر نقطة الجده وينسى عاصياً وعامداً نقطة الانتهاء .

عم نبين كشارا ، جاكوك هذا الصبح يطلون من دون كتاب فى اليد . ويمسحون الدمع بأحفان طين . عم يقيناً .. عم ظنوناً . وامتزاجاً لا تزان عريى بجنون . اى جدت سوف نقيه ههنا ! اىها سوف يرسل ؟ اىها سوف نسكنه ابتسامات المصافل . اىها سنوقع به وثيقة المتعبد .. واىها .. سنسميه الأمل ؟

عم ثفاء ورغاء وبقاء وصوتاً دون صوت . عم زعيقاً وصهيلاً وبجياً وجنيراً وأنيباً وحداء . عم هجاء . ومنيحاً وعروشاً وحياداً وتشيداً وهممة وصمتاً . عم جراحاً بازغة . عم جروحاً أسلفت . عم زماناً عم خرائط . عم نروباً لولبية . عم مسارى . عم مطالع . عم مهايط . عم سماءً دون شط ، ورحيلاً دون حط . عم سؤالاً فى سؤال فى سؤال .

اى جدت سنرشقه بهذى الأرض، كى نصلى ؟ واىها حين ننوى أن نولى جدثنا الألبار ! اى شلو سوف نشتمه بلسان مبتهل . واى صار ببحر نشيع فوقه جزأت من الشعر الطويل ! واىها .. سوف يهدى القادمين إلى هذا المدار ؟ .

هذه العتمة ليس تريكنى . وهذا الضوء ليس يهدينى . ولست أعث من هذا المرار .

ليس يرفعنى انتصار وليس يكسرنى انكسار ، أنا الحجر .

هذا الذى العربى يسلمنى انهماز الاسئلة . هذا الذى العربى . فإى يد سترشقنى بهذا الكون مبذور الحجار ؟ .

فى اى موضع منه أُنبت حائطاً صوب الذى ا فى اى ظل أستوى . بكتابى مله صدرى . وبأى قول سوف ارضع أوجاعى الصغار ! .. بأى حرف سوف تطعننى الوثيقة ؟ .

تونى موريسون

الكاتبة التى فجرت غضب كتاب أمريكا

وكتابة النقاد الأدبيين، ونشر مقتطفات من أعمال الكاتبة لمجرد التعرف على أسلوبها فى الكتابة. وكان الموضوع الرئيسى، بطبيعة الحال، يدور حول نبأ الاختيار ومسئوعات قرار لجنة نوبل بالأكاديمية السويدية ثم استعراض أصدااء النبأ فى الأوساط الأدبية والأكاديمية واستطلاع رد فعل الكاتبة المنوَّجة.

أما بالنسبة للصحافة الأدبية العربية، وأعنى هنا صفحات الأدب بالصحف العربية بصغة عامة، فقد لاحظت أن الاهتمام بالكاتبة اتَّخذ شكلاً مبالغاً فيه، ويكاد يقرب من

الكتابة عن أول كاتبة أمريكية سوداء تحظى بهذا التكريم الدولى.

وبعد أسبوع تابعت خلاله كل ما كتب عن تونى موريسون فى الصحافة الأمريكية القومية، على وجه التحديد، والصحف العربية التى تصدر طبعات فى أوروبا والولايات المتحدة، لاحظت أن الصحافة الأمريكية، وخاصة الأدبية، احتفت بحرارة بفوز الكاتبة، كما جرت العادة خلال السنوات السابقة عند فوز أى كاتب أمريكى بالجائزة، مع اختلاف بؤرة التركيز من كاتب إلى آخر، واعتمدت هذه الصحافة على مقالات صغيرة مركزة معتمدة فى الغالب على استطلاع آراء النقاد

كان من حسن الحظ أنى لم ابادر بكتابة هذه الرسالة فور فوز الكاتبة الأمريكية السوداء تونى موريسون بجائزة نوبل يوم ٧ أكتوبر. و كنت قد اعتدت منذ أواخر أو منتصف السبعينيات، تقريباً، إعداد موضوع عن الشاعر أو الروائى الأمريكى الفائز فور إعلان النبأ لينشر على وجه التحديد فى مجلة «المصور» فى أول عدد يصدر بعد إعلان الجائزة. ولانى اعتزمت أن تكون تونى موريسون موضوع رسالتى لإبداع، اثرت أن أتمهل قليلاً علنى أستطيع فى النهاية معالجة الموضوع من زاوية تختلف بعض الشيء عما يحمله طوفان

الهستيريا. ولم يخرج التعريف بها عن حدود النقل المتسرع عن موصوعات صحف أمريكية بعينها دون محاولة بذل جهد إما لتعميق هذه الكتابات أو غي البحث عن جوانب إشكالية أخرى لم تتطرق لها الكتابة الانطباعية الأولى. التي غالباً ما تتحاشى في مثل هذه المناسبة الآراء المثيرة للجدل. وربما كان سبب إحساسى بأن هذه الكتابات أخذت شكل الطوفان هو تنافس هذه الصحف على إفراء أكبر مساحة ممكنة للادب. وهي وإن كانت ظاهرة صحية تدعو إلى الفطنة، فلا شك أيضاً أن الضغط له هذا الفراغ اليومى يساعد فى أحيان كثيرة على التساهل فى تطبيق معايير الكتابة الجديرة بالفراسة: وعلى الخلط فى أحيان أخرى بين الأدب وقلة الأدب

لكل هذه الأسباب تردت لأول مرة فى كتابة موضوع عن فائز أو فائزة بجائزة نوبل للادب. ولولا الانزواء الأدبى، لما هممت بتسجيل الملاحظات المسابقة. ومن ثم، قررت أن أتناول الموضوع بطريقة غير متوقفة، وربما كانت أيضاً غير مالوفة فى مثل هذه المناسبة.

وفى الحقيقة، لم يأت هذا القرار كنتيجة للمتابعة وحدها التى أفضت إلى الملاحظات فسقد طرات لى الفكرة، التى لم أكشف عنها بعد، فور استماعى لأول رد فعل من تونى موريسون نفسها على نبا فوزها بالجائزة، الذى أذاعته شبكات النيوزيون المختلفة، و هو قولها: «أحس برجفة بهجة تعترينى. لم تكن متوقعة كلية، وهى شائعة تماماً. وبغض النظر عما نقوله جميعاً، ونؤمن به إيماناً حقيقياً عن عدم ملازمة الجوائز وعلاقتها بالعمل الحقيقى، ومع ذلك، فهى تكريم رائع لى».

لقد تذكرت فى الحال عندها سمعت الجملة الأخيرة من تصريحها، وبغض النظر... قصتها المثيرة مع أول جائزة قومية تحصل عليها (بوليتزر) سنة ١٩٨٨ عن روايتها « المحبوب »، وقلت لنفسى، لقد حصلت على جائزة بوليتزر بمعركة لم تخضها وحدها، ولكن جائزة نوبل جاءت بها بلا عناء، ويدون حتى أن يجول فى خاطرها احتمال الفوز بها.

ليكن إذن تعريفتنا بـ تونى موريسون استرجاعياً. قصة أو بالأحرى واقعة حصولها على البوليتزر، فيما اعتقد، تلقى ضوءاً على مكانتها فى خريطة الإبداع الأدبى الأمريكى المعاصر، وبصفة خاصة مكانتها المرموقة بين نظرائها من الكتاب والشعراء الأمريكين السود أو الأمريكين الأفريقيين كما يسمون أنفسهم. فهذه المكانة هى التى جذبت إليها انتماء الأكاديمية السويدية، ولا شك فى أن اختيارها بالذات، من بين عشرات من المبدعين الأمريكين الأفريقيين يتجاوز فى معناه وقصده قيمتها الشخصية ويتعداها إلى تكريم الأدب الأمريكى الأسود المعاصر بأسره، مع الاعتراف بأن هذا الاختيار أو القرار، كما علمتنا التجارب بالنسبة لعظم الجوائز الدولية التى من هذا القبيل، وبصفة خاصة جائزة نوبل، ويليها معظم الجوائز القومية بمختلف جسيمايتها، هو فى النهاية قرار سياسى.

والواضح أنه فى حالة تونى موريسون بالذات، ومنح لنسون مانديلا والرئيس دى كليرك نوبل للسلم مشاركة، يعنى اختيارها رفع



الحظر عن تكريم شخصيات كانت تعتبر حتى الأمس القريب دعاء كراهية للرجل الأبيض، كرمز للعنصرية والقهر والاحتصاب. ولم يكن اختيار الأسقف توتو قبل ذلك بسنوات إلا إيذاناً بديوان الجليل.

فى سنة ١٩٨٧ أصدرت رواية «المحبوب»، قصة عبدة هاربة، عندما قبض عليها نبحث ابنتها حتى لا تراها وهى تشب فى إسمار العبودية وقد استقبلت الرواية بترحيب واسع من النقاد والقراء، ولافت نجاحاً منقطع النظير.

وبرغم هذا النجاح، بين أوساط النقاد والقراء على السواء، لم تقز الكاتبة بجائزة الكتاب القومية كما كان متوقفاً، فثارت ثائرة الكتاب والنقاد السود الذين أصدروا بياناً يحمل ٤٨ توقيعاً نشرته مجلة نيويورك تايمز بوك ريفيو، يقول أنه «بالرغم من المكانة الدولية التى تتمتع بها تونى موريسون فإنها لم تحصل حتى الآن على الاعتراف القومى الذى تستحقه أعمالها الروائية الخمسة الكبيرة». ولم تحصل بعد على التكريم الأساسى لجائزة الكتاب القومية، أو جائزة

بوليتزر نحن النقاد السود والكتاب السود الموقعين أدناه تؤكد هنا معارضتنا لهذا السجاهل وهذه الغرابة الضارة».

ويضيف البيان:

«إن الحاجة المشروعة إلى صوتنا النقدي فيما يتعلق بآدنا لا يمكن إنكارها بعد الآن ومن ثم نؤكد بإلحاح سلطتنا الشرعية والأكيدة فى مجال الأدب الأمريكى. وفى هذا السياق نخور نرفع التحية إلى مؤلفة «العين الأشد زرقاء» و«سولا» و«أغنية سليمان» و«طفل القار» أو «المحبوب على قيد الحياة».

نكتب ببيان الشكر هذا لك أنتها الغالية تونى على قيد الحياة محبوبة ومثابرة وساحرة وسط العلاقات الحميمة الخصبه لماضينا الخسبى ووسط أيام الحلم والكوابيس الكلية التى ستنبثق عن المعرفة المعروضة لقلوبنا الواعية. نرى أن إنتاج حياتك بشكل صرحا للرؤيا والكشف والثقة. إنك لم تديرى على

الإطلاق العين الباحثة والأذن الصاغية التى ترصد الرعب أوحكيات التاريخ التى تخذى غيبتنا. وقد أعطينا بحرية كل كلمة شعرت أنها هامة لنقدم حركة أدنا وحياتنا ولكل أمريكا، لكل الأدب الأمريكى. طورت المعايير الأخلاقية والفنية التى ينبغى أن نقبس بها جسارة خيالنا القومى ونكائنات الجماعى كتشعب.

ويستطرد الكتاب السود فى بيان تشبهم بـ تونى موريسون قائلين:

لقد تغيرت عطاياك وجعلت زماننا الحقيقى معاً أكثر شاعرية لذلك نكتب على أمل ألا نؤجل ولا نصل بأى شكل متأخرين بهذه التحية البسيطة لطبيعة كتابتك المزلزلة ولجمالها. وفصلاً عن ذلك، تعبيراً عن افتناننا الممتن بحلول المحبوب أحدث عطايك لمجتمعنا، وبلدنا، وضميرنا، وشجاعتنا التى تزدهر مع نموها. نسجل هنا كبرياءنا واحترامنا وتقديرنا لكز مكتشفاتك وإبتكارك.

لقد أحدث هذا البيان الغاضب والجميل ردود فعل متباينة في الأوساط الأدبية الأمريكية. وربما كان أهم آثاره هو إشارة قضية الجوائز الأدبية والفنية، مما هي معايير الاختيار؟ وهل هناك ضغوط خارجية تمارس على لجان الاختيار؟ وما مدى نفوذ دور النشر الكبيرة في الترويج لكتابتها، وأخيراً، يبقى السؤال، هل من حق أي مجموعة من الكتاب، مثل أولئك الذين وقّعوا البيان السالف الذكر، ومن بينهم الشاعر أميري تركي، والروائية نانسي ووكر، وغيرهما من الكتاب السود اللامعين، أن تروج لكتابة بعينها أو لكتاب بعينه للحصول على جائزة قومية أو دولية؟ وإذا كان السؤال الأول والثاني، عن معايير الاختيار وممارسة الضغوط على لجان الجوائز، ينسحبان أيضاً على لجنة جائزة نوبل، وهما بالضرورة سؤالان مشروعان، في ضوء العديد من الاسماء التي كثيراً ما أدهشت لجنة نوبل بها العالم. يعترف الناقد وولتر جودمان بأن الضغوط الأدبية مستمرة طوال الوقت، ولا فرق هناك بين مكالة تليفونية وبية أو حفل كوكتيل، وبين تفرغ ساخر

في مجلة يو بورك نابز بوك وغيره. فالتأشرون يمارسون الضغط من أجل جائزة الكتاب القومية ورؤساء التحرير والناشرون يعملون الشيء نفسه من أجل جائزة بوليتزر كما تنشط الدول من أجل جائزة نوبل للادب التي تتم في الغالب تعبيراً عن لفظة سياسية.

وتتخذ عمليات التأثير، بشكل عام، صورة مراجعات الكتب التي تشهد بأهمية كتاب ما فور صدوره. وقد اشتهر كتاب هذه العروض الذين يوصفون بإسائفة نقد الميكروبي، بإضافة نكهة التزكية الجماعية إلى أطباقهم.

ومما دام ليس هناك أمل في القضاء على ظاهرة ممارسة الضغوط والتأثير في الأوساط الأدبية على غرار التقليد المتبع في السياسات الأمريكية، يقترح الناقد وولتر جودمان، كحل للمشكلة، أن يرفق بكل جائزة بيان على غرار تحذيرات الجراح العام على علب السجائر يقول: «هذه الجائزة لا تعمل لإرادة إلهية، فهي تمثل الرأي غير المعصوم والمؤقت لحفنة من الفائزين، ولا ينبغي ابتلاعه بأكمله.»

ويضضيف أنه لو أن توزيع الجوائز كان يحري بنزاهة، لما اضطر أنصار توني موريسون إلى التوجه للرأي العام على نحو يمكن أن يضرب بقضيتهم.. لأنه لو فازت رواية «المحبوب» الآن بجائزة بوليتزر فلا بد أن القراء سيتسالمون عما إذا كان الضغط الجماعي له علاقة بالاختيار. وفي الحقيقة، لم يمس وقت طويل على نشر البيان، حتى أعلن عن فوز توني موريسون بجائزة بوليتزر عن رواية «المحبوب».. وأحدث النبا دويماً في الأوساط الأدبية، سلطت على أثره من جديد الأضواء على الكاتبة السوداء.

ورداً على المخاوف التي أثارها جودمان، اضطر سكرتير لجنة «بوليتزر» إلى أن يسترف بأن اللجنة كانت على علم بالبيان. «ولكنه» لم يؤثر على قرار أعضاء اللجنة. وأعتقد أنه كان هناك شعور ما بأنه سيكون من المؤسف أن يقل أي أحد من قيمة إنجاز توني موريسون، بالإحصاء بأن الجائزة استندت إلى أي شيء آخر غير الجدارة.

وعلمت الكاتبة فور إخطارها بفوز رواية «المحبوب» بقولها:

« أعتقد أنني أدرك ما أشعر به. صحيح أنني لم يخالطني شك في قيمة الكتاب، وأنه كان حقيقة جديراً بالاعتراف الجاد. ولكن كانت تساورني بعض الأفكار القاتمة عما إذا كانت محاسن الكتاب سوف يُسمح لها بأن تكون الاعتبار الوحيد للجنة بوليتزر، وقد بدا الكتاب يأخذ مسئولية خارج نطاق الأدب لم يكن يستهدفها». وكانت تعني بذلك بيان الكتاب السود. وأكدت اعتقادها بأنها فازت ببوليتزر عن رواية «المحبوب» بفضل مزايها الرواية الموضوعية. وأنها حصلت على الجائزة بالرغم من «الشائعات والتكهنات».

ومن ناحيتي، برغم أنني حاولت منذ البداية تبرير إشارتي تقديم الكاتبة من خلال هذه الواقعة أو التجربة التي خرجت منها، برغم انتصارها في النهاية، بالاعتقاد بعدم ملاسة الجوائز والتشكيك في علاقتها بالعمل الأدبي، لأبد من التوضيح أنني لم أقصد، بأي حال من الأحوال، أن أربط بين ظروف فوزها ببوليتزر وحصولها أخيراً على نوبل وإن كان لا يخالجنى شك

في أن بيان الـ ٤٨ كاتباً الشهير، وما أعقبه من أصداء قد أضفى على اسم الكاتبة بُعداً إنسانياً جديداً. وهو ما أغرائني بالعودة إلى أرشيفي متقصياً أثر هذه الواقعة التي يبلغ عمرها الآن حوالي ست سنوات. كما أنه قد أفرد لها مكانة خاصة على خريطة الأدب الأمريكي و الأفيقي المعاصر.

وربما كانت هذه المكانة بالذات، بغض النظر عن موقعها البارز في الخريطة القومية الأشمل للأدب الأمريكي المعاصر، هي التي قد رجحت كتبها، في المقارنة بالمرشحين الآخرين، واختيارها في النهاية للفوز بالجائزة.

ولا غرو في أن يعلق هنري لويس جيتس، رئيس قسم الدراسات الأمريكية و الأفريقية بجامعة هارفرد، بقوله: « إنه ليوم عظيم للامريكيين الأفريقيين، وللأمريكيين عامة ». ويقول جيتس، الذي شارك في تحرير كتاب يضم مجموعة من الدراسات عن أعمال موريسون: « منذ قرنين فقط ولد التقليد الأدبي الأمريكي - الأفريقي في حكايات

العبيد، والآن فازت أعظم كاتباً و كاتباتنا بجائزة نوبل » .

ويعتقد جيتس أن تونى موريسون حصلت على الجائزة عن كتابيها «المحبوب» و«جاز jazz» ويقول إن الرواية « جاز » هي كتاب ما بعد حداثي نكي حقيقة. وهو يجمع بين الينجتون وفولكنر وماريا كلاس، هي الصوت الذي يبرز. إنها امرأة صناع حائقة، الشيء الذى يميل الناس الى غصّ النظر عنه. إنها عظيمة ومبتكرة بقدر عظمتها وابتكار فولكنز وجارسيسا ماركيز وفرجينيا وولف . ولهذا استحققت جائزة نوبل».

وتقول ميشيكو كاكوتانى، الحرة الأدبية بصحيفة نيو يورك تايمز: « أن تونى موريسون، في رواياتها الست التى تنفتح لتحيط بـ ٣٠٠ سنة من التاريخ الأمريكى، قد غزلت فضاء العبودية وتراثها العاطفى والروحى فى ميخولوجيا خاصة بها مغزولة بحدّة وإنجازها هنا يوجد في خلق جسد من العمل يقف متسعاً على قدميه

كأسطورة أمريكية أكثر مما يوجد في توفيسر بديل لأبب أمريكا البيضاء التقليدي المعترف به.

وتعتقد الناقدة أن علاقات العنصر والعنصرية مشرحة في رواياتها، ولكنها لم تلجأ في هذا التفسير إلى أي أسلوب تعليمي. ويرغم أن أعمالاً مثل « العين الأشد زرقاء » و« سولا » تعطى القارئ صورة دقيقة لمجتمع بأكمله وهو أسلوب حيياة ، لا تعنى تونى موريسون بالظروف الاجتماعية (أو الواقعية الاشتراكية) ، ولكن بآثار تلك الظروف على قلوب الرجال والنساء وعقولهم .

في رواية « العين الأشد زرقاء » فتاة شابة سوداء من بلدة صغيرة تنسحق إلى أن يكون لها عينيان زرقاوان . وفي « طفل القارة » ، تجد امرأة سوداء جميلة نفسها مرتقة بين عالم باريس الأبيض الثرى ، وعالم عاشقها الأسود ، مجرم هارب من شمال فلوريدا . وفي راعتها التي منحت جائزة بوليتزر « المحبوب » ، تكافح عبدة هاربة لتقبل العمل اليأس الذي اقترفته في محاولة

لتجنب طفقتها المصير الذي عانت منه نفسها كضحية لنظام كان يحرك الرجال والنساء هنا وهناك مثل رقع الشطرنج.

وتقول كاكوتاني إن الكتابة في هذه الروايات ملحة وغنائية ومعقدة: فولكنرية في إيقاعاتها، جارسيا ماركيزية في مخيلتها، بروستية في قدرتها على مزج الوقت للماضي والوقت الحاضر في لحظة إدراك ذات وميض.

وفي قصص تونى موريسون أشباح وعرائس السحر، وفيها أناس يسقطون من النوافذ وحقائب ملأى بالعظام تنحلى من السقف وأجساد تتأرجح معلقة بالأشجار . وفي « أغنية سليمان » وكيكل تلميحات يقفز من سطح مستشفى في محاولة مجنونة لكي يطير ، وفي « سولا » ، تقتن عويدة البطلة إلى موطنها «بوياء طائر أبى الحناء». وأبطال تونى موريسون يعجبون هذه الأحداث الفانتازية حتمية الوقوع. فقد تعودوا على العيش في عالم تبدو الأشياء العادية فيه بعيدة المنال. وهم يرتبطون بوثاق حميم بتاريخ كان سوريالياً في قسوته وخداعاته. وتحدث ميشيكو كاكوتاني عن

شخصيات الكاتبة التي لا يمكن أن ينسأها القارئ، فتشير إلى «ميكمان» ، الذي ظل يرضع ثدى أمه لفترة طويلة بعد تخطيه سن الطفولة، و« سون » ، الذي يجوس مستنقعات جزيرة كاريبية بحثاً عن فتاته - إلا أن نسأها، كما تؤكد الناقدة، هن اللاتي يقمن إقامة دائمة في ذهن القارئ: الهدهة في «سولا» التي تمد رجلها أمام قطار حتى تستطيع أن تعيش بمشرة آلاف دولار قيمة التعويض عن الحادث الذي ستحصل عليه، و«ريبا» في «أغنية سليمان» التي تعيش «من عملية قذف إلى أخرى» و«جادين» في «طفل القارة» التي تبلغ قدراً من الجمال يجعل البنات البيض يخفن والنساء المسنات في «العين الأشد زرقاء» اللاتي تحصرن من الشبق وإغرائ اللين، وتحاولن الدموع والرعب، واللاتي كن طاعنات في السن إلى حد يجعلهن مزعجات وقتها، وأينما شئن، ومتعبات إلى حد أنهن ينطلعن إلى الموت، ولا مباليات إلى حد قبول فكرة الألم في الوقت الذي يتجاهلن فيه الألم.

ولنا أن نتساءل هل هذه الشخصيات وهذه الأحداث للمعة

فى القسوة واللاإنسانية مجردة خيالات وأوهام أبعد ما تكون عن الواقع الذى نعرفه مهما كانت قديمته؟

ولا يستطيع الرد على مثل هذا السؤال إلا تونى موريسون نفسها. فعندما كان عمرها سنتين، تعذرت على والديها دفع ٤ دولارات قيمة إيجار البيت. فما كان من المالك إلا أن أشعل النار فى البيت وسكانه فى داخله. وتقول تونى: «كان شيئاً هستيرياً ، غير عادى، نوعاً غريب من الشر». فإذا تأملته، فلا محال من إصابتك بالاكشواب لأن هذه هى قيمة حياتك. فمن أجل أربعة دولارات فى الشهر يمكن أن يحرقك شخص ما حتى الرماد..

وتقول: «وما كان عليك إزاء هذا الفعل إلا أن تضحك من الرجل ومن عبث وفجاجة الموقف وفجاجته. وبهذه الطريقة تكون قد أعدت نفسك إلى نفسك. هل تذكر ما أقول؟ لقد فصلت نفسك عن آثار الفعل « هذا هو ما يفعله الضحك. إنك تستردها. تسترد حياتك، وتسترد نزاهتك ».

وقالت فى حديث فى العام الماضى أنها لا تتذكر الحريق، لكن أوبوها أخبرها به. ولكن الدرس انطبغ فى ذهنها وقد نقلته فى النهاية إلى شخصياتها

تلك كانت قسومات من عالم تونى موريسون الروائى، وهى تؤلف فى مجموعها صورة واحدة منزوعة من احلك جوانب التاريخ الأمريكى، لا لتمريقها والتخليص منها نشداناً للسين، ولكن لوضعها فى إطارها الخاص بعيداً عن المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تطفى عليها وتمحوها فى النهاية. وهى مجرد صورة ملصمية ومناوية تقرا فى ظاهرها وباطنها حكايات أقرب ما تكون، لفرط غرابتها، إلى الفنتازماجوريا. وحتى لا يضيع المعنى الذى تسعى إلى التعبير عنه الكاتبة من خلال العالم المساوى السحرى الذى تحاول شخصياتها أن تغفل منه بلا جدوى، لجأت تونى موريسون إلى الكتابة النقدية فى محاولة لتفسير الثقافة الأمريكية فى كتابها الأخير «اللعب فى الظلام: البياض والخيال الأدبى» ، ويتألف الكتاب من ثلاث محاضرات الليت أصلاً

فى جامعة هارفارد سنة ١٩٩١، و فى المقدمة التى كتبتها لكتاب يضم مجموعة من المقالات قامت بتحريرها عن شهادات أنيسا هيل - وكارلنس توماس فى الكونجرس.

وترى هيلش ماكدونالد، وهى كاتبة أمريكية بيضاء، أن كلا الكتاتين يلقيان شكاً على ادعاء لجنة نوبل أن تونى موريسون تسعى إلى أن « تحرر اللغة من أغلال العنصر ».

وتقول أن كتاباتها الأكاديمية، على نقيض ذلك، تصر على الخلافات العنصرية، وهى تستقطب اللغة نفسها فى «خطاب أبيض» وحديث أسود مخرس.

«إن أمريكا من وجهة نظر تونى موريسون، عنصرية حتى النخاع. والمثل التى قام عليها البلد - الحرية والمساواة وحقوق الإنسان - كما تدعى - تتخالف بصورة دائمة مع سلطة العنصر الهرمية. ولا تعترف بئى تحسين فى مناخ أمريكا الأخلاقى منذ أيام العبودية فالعنصرية اليوم فى نفس قوتها خلال « التنوير»، لأنها ضرورية للهوية الأمريكية. وتقول موريسون

إن الأمريكيين البيض يعرفون أنفسهم وهدفهم عن طريق التضاد مع وجود «مستغرق» يرى في صورة شيطان.

وتستطرد هيثر ماك دونالد بقولها إن **توني موريسون** ترى أن كل الأدب والتاريخ الأمريكيين يحرهما العنصر. وهي متخصصة في الوقوع على قضايا عنصرية في أساطير غير عادية .. في الروايات والقصص التي تخلق من شخصيات سوداء، على سبيل المثال، مثل قصة هنري جيمس للنمطية «**الوحش في الدغل**» . وغياب الشخصيات السوداء هو، في نظرها، دليل أقوى على وجودهما المفقود

وتعتقد الكاتبة أن أكبر تحدٍ تفسيري واجهته **توني موريسون** مع ذلك، لم يتمثل في الأدب، ولكن في الدراسة الواقعية بشهادة **كلارنس توماس** و**أنيتا هيل**، وكانت معضلتها كالآتي: فمن ناحية، كان القاضي **توماس**، كاسود، ضحية «تبنى العنصرين البيض الذين رشحوه تساهلهم ونجدهم ومشاركتهم وتبليهم .

ومن ناحية أخرى، كان **كلارنس** نفسه، كمتحرش جنسي منفي ضده وكجمهوري، ممارساً للقمع.

وتتقد **هيثر ماك دونالد** **توني موريسون** باللجنة القضائية التابعة للكونجرس لمحاولتها أن تقرر ما إذا كان القاضي **توماس** بريئاً، أو مذنباً «كما لو أن البراءة - وليس ارتكاب عمل محظور أو الطابع الخلقى أو الصلاحية للخدمة - كانت هي التهمة التي جامدوا في ضوئها من أجل إصدار حكم على القاضي».

وتعتقد **توني موريسون** أنه لو كان القاضي **توماس** أبيض لكانت اللجنة قد تخلصت منه في الحال بعد اتهام **أنيتا هيل الأولى**، وكانت «رغبة البيض في اختلاس النظر إلى «الاجساد السوداء» هي التي دفعت إلى المضي في إجراء جلسات الاستماع إلى الشهادة.

وفي ختام مقالها الذي نشرته صحيفة **رول ستريت جورنال** تحت عنوان «**توني موريسون الأخرى**»، اتهمت **هيثر ماك دونالد** الكاتبة البارزة الحائزة على جائزة نوبل بالعمل على تفكيك للثأل الأعلى

لعنم الألوان، لتقيم في مكانه وعياً ملحقاً بالعنصر (وجنساً أو أي شيء آخر يمكن أن يكون السمة المحددة للهوية المحددة باعتباره السمة المحددة للذات. ونعت في النهاية على الأكاديمية السودانية منحتها جائزة نوبل لواحدة من أنصار هذا الاتجاه

وفيما يشبه الرد على هذه الاتهامات باللغة القسوة، وربما التعصب العنصري أيضاً، ذكرت صحيفة واشنطن بوست في ختام مقالها الافتتاحي غداة إعلان اسم الفائزة بالجائزة، تحت عنوان «نوبل أمريكية» «من تكون وماذا تمثل ومن أين انحدرت، هي تأثيرات عميقة على تجربة الكاتب وعمله. والوقوع على الأصوات المفقودة لجماعة وإعطائهم تعبيراً فنياً جاداً يمثل لحظات هامة في تجربة هذه الجماعة. لكن الأدب، بصفة خاصة، ليس عن البلقنة والخلافات بين الجماعات، بل والأهم من ذلك، أن هذا التعبير يجعل تجارب جماعة ما حقيقية وحيوية، ويمكن فهمها بالنسبة لأولئك الذين يوجدون خارج الجماعة والذين، بدون ذلك، كان لا يمكن أن يدروا بها.

«مراحل بنية الترجيعات الشعرية وجدل الماضى والحاضر»

الكابحة للتعليم. وكشف دافيد الصبى عن مواهب أدبية وفنية واضحة، فشجعه مدرسه على الالتحاق بمدرسة فنية. فبدأ بدراسة الرسم، بالرغم من معارضة أسرته التى كانت تتمنى أن يدرس ابنها مجالا آخر يمكنه من الالتحاق بطبقة المهنيين المستقرة. ولم تكن تدرى أنه سيلتحق بهذه الطبقة من أوسع أبوابها، بالرغم من تجنبه لمهنها التقليدية المحترمة. لأن دراسة الرسم هى التى فتحت لكاتبنا أبواب الفن على مصاريعها. كما أن التمرد على إرادة الأسرة التقليدية هو الذى هداه إلى منابع الثورة على كل سلبيات الواقع التقليدى، وأرشف قدرة فنه

هارولد بنتر إلى بيتر شيفر إلى جون أودن وغيرهم. وهو، كعند كبير منهم، من أبناء الطبقات الفقيرة، التى أتاحت لها أفكار حكومة العمال، بعد الحرب العالمية الثانية، فرص التعليم بلا حدود، فقد كان أبوه أحد عمال مناجم الفحم فى شمال إنجلترا، أيام أن عانى عمال المناجم من شظف العيش، قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها. فقد ولد دافيد عام ١٩٣٣ قبل الحرب بست سنوات، وتلقى تعليمه الابتدائى أثناءها، فلما حان أوان الالتحاقه بالمدرسة الثانوية، كانت الحرب قد حطت أوزارها، وفتحت حكومة العمال الباب أمام أبناء الطبقات

تطرح مسرحية (مراحل Stage) لدافيد ستورى David Storey، التى يقدمها المسرح القومى الملكى فى لندن، مجموعة من القضايا المهمة حول الفن والواقع الإنجليزى معا، وحول الأزمة التى يعيشها جيل الغضب بعد أن غير المسرح الإنجليزى، بشكل جذرى منذ ظهوره على خشبته بعد منتصف الخمسينيات. فدافيد ستورى واحد من أبناء هذا الجيل الغاضب، الذى ولد مع باكورة أعمال جون أوزبورن (أنظر خلفك فى غضب Look Back in Anger) التى منحت اسمها، وضم العديد من مشاهير كتاب المسرح الإنجليزى الآن، من

النقدية، لأنه إذا كان علينا أن نجد موضوعاً أساسياً يلم شمل أعماله الفنية المتعددة، سنجد أنه التمرّد على سلبيات الواقع، والكشف عما فيه من عبث وجنون. وحتى يمول دافيد دراسته احترف لعب الكرة، وزوّجه خبرته به بموضوع روايته الأولى (تلك الحياة الرياضية This Sporting Life) التي نالت نجاحاً كبيراً، تمكن بعده من التفرغ كلية للرسم والكتابة. ، ونشر حتى الآن ثمانى روايات وكتب أربع عشرة مسرحية، بالإضافة إلى ديوان شعري واحد، وإقامة عدد من معارض الرسم.

وقد بدأ دافيد ستورى نشاطه المسرحي بـ (إصلاح صورة أرنولد ميلتون The Restora-tion of Arnold Middieto) عام ١٩٦٧ ، وهي معالجة لمآلة أحد المدرسين العقلية، ولأزمته النفسية والأخلاقية و (احتفال Celebra-tion) ، و(المقال The Con-tractors) ١٩٧٠ التي بلور فيها منهج التوازنى الدرامى، بين الفعل الذى يبدو فى المظهر الخارجى، وكأنه عمل زائد أو إضافى، وعملية التشريح النفسى التى تدور بين

الشخصيات وتستنثر بالحدث الرئيسى. لأن المسرحية تقدم لنا حفلة عرس تقليدية، ولكنها تديرها أمانات، على حين يعمل فريق المقال الذى يبنى خيمة الاحتفال، ويهدمها بعد انصراف المدعوين فى صمت، فى محاولة لخلق التوازنى، بين عملية نصب للخيمة وفكها، وعملية نسج العلاقات الإنسانية وتميرها. ثم (بيت Home) ١٩٧٠ الذى يعسد فيها إلى منهج التشريح النفسى والعقلى الذى قمه فى مسرحيته الأولى، ليكشف عن حقيقة الجنون العبثى السارى فى الحياة الإنسانية، وفى أكثر علاقاتها حميمة و (غرفة تغيير الملابس The Cahnnging Room) ١٩٧١ التى حاول فيها تعرية فريق من لاعبي كرة الرجبي، والكشف عن الصراعات النفسية والاجتماعية بينهم، بطريقة أحوال معها الفريق إلى صورة مصغرة للمجتمع برمتها و (كرومويل Cromwell) ١٩٧٣، وهى كما يشير عنوانها مستقاة من التاريخ الإنجليزى، وأبرز حوادث التمرّد فيه على سلطة المؤسسة الملكية، و (المزرعة The Farm)، و(حصّة الرسم من الطبقة Life Class) التى يشرح فيها الفن، من خلال

فصل من طلاب الرسم و(عيد الأم Mothers Day) ١٩٧٦ و(شقيقات Sisters) ١٩٧٨ التى تروى أن تكون عودة جديدة إلى موضوع مسرحيته عن البيت، ولكن بشكل مغاير، و(الأيام الأولى Days Early) ١٩٨٠، وهى مسرحية أقرب ما تكون إلى القصيد الشعري الدرامى، يستدعى فيها الكاتب ذكريات الطفولة وكيف تستطيع أن تأسر عملية استرجاعها حياة باكملها، و (غزو روسيا The March on Russi) و (رعاية Caring) و (العنقاء Phoenix) ١٩٨٤.

ومن هذه الخببرات الغنية المريضة، التى عاشها دافيد ستورى، استمد موضوع مسرحيته الجديدة، وتعتمد المسرحية الجديدة (مراحل)، كغيرها من أعماله المتعددة فى الشعر والمصرح والرسم والرواية، على عناصر من خبرته الشخصية، وقد أحوالتها البنية الفنية الحاذقة إلى عمل إبداعي متميز، لصيق بالواقع ، ومفارق له فى الوقت نفسه. فقد استمد ستورى منهجه الفنى، فيما يبدو، من دراسته لفن الرسم فى مقتبل حياته، وهى

الدراسة التي تعلم منها ضرورة نسخ الواقع، كما كانوا يدرّبونه على رسم نماذج الطبيعة للصامتا، أو الجسد الأملى العارى، والارتفاع به إلى آفاق الفن في الوقت نفسه. فالمعالجة الصعبة التي يتوخى الرسام تحقيقها، هي مضاهاة الواقع الخارجى وإحالة هذه المضاهاة إلى شيء آخر، ينطوى على رؤية الفنان، ويرتفع بالتفاصيل إلى آفاق الفن السامية.

ومسرحية (مراحل) فى هذا السياق نوع من صورة الفنان الشخصى، التى يولع الرسامون برسم أنفسهم فيها، فى محاولة منهم لتحليل الذات، ولبلورة المنهج الفنى الأثير لديهم فى أن واحد؛ لأن عنوان المسرحية نفسه يستهدف اللعب على الدلالات المزدوجة للكلمة Stages باعتبارها تعنى مراحل الحياة، ولكنها تعنى أيضا خشبة المسرح أو الركع كما يسميها أهل المغرب العربى، وكان الكاتب يعتمد أن يبرز أن ما نشاهده أمامنا هو مراحل من حياة البطل، ولكنه فى الوقت نفسه مشاهد مسرحية تستهدف سبر أغوار العملية الدرامية نفسها، والتعرف على أدق

أسرار الفن الخفية، وبالإضافة إلى هذا اللعب على عملية الجدل بين الفن والواقع، التى نجدها فى صور الفنانين للشخصية، هناك عنصر آخر يجعل المسرحية أقرب إلى شكل السيرة الذاتية الدرامية، وهو أن بطل المسرحية كاتب، ورسام، يعانى من أزمة إلتوقف عن الكتابة، وهى أزمة يعرف للمشاهد الإنجليزى (الذى يدرك أن (مراحل) هى مسرحية دافيد ستورى التى كتبها بعد توقف عن الكتابة للمسرح لأكثر من سبع سنوات) أنها هى أزمة دافيد ستورى نفسه. لكن هذه العناصر الذاتية، هى جانب واحد من جوانب هذه المسرحية، التى تعتمد على بناء أقرب إلى البناء الشعرى فى مسرحيته (الأيام الأولى).

فالمسرحية (مراحل) تعتمد على بنية للوحات المتداخلة، التى يقدم عبرها الكاتب استدعاءات الماضى، وهى تتراكم أمامنا فى مشاهد أو لوحات، لنكتشف من خلالها حقيقة الأزمة التى يعانى منها الفنان، حينما يقتنف مصابر إبداعه، فتنهار معها حياته الاجتماعية نفسها. لأنها تقدم لنا من خلال هذه الاستدعاءات حياة بطلها الكاتب والرسام الذى كف عن

الكتابة، منذ أن مات والده زوجته. فيموتها حرم البطل من مصدر الإلهام الذى كان يستمد من علاقته السرية بحماته، وهى العلاقة التى قدمت له الاعتراف الاجتماعى بالفنان فيه، بعد أن تنكرت له أسرته، وهى من عمال المناجم، واستقطبته أسرة زوجته وهى من الطبقة الوسطى. لكن هذا الاستقطاب الذى يبدو على السطح، وكأنه استقطاب صحى، يخفى فى طوابع سر الفنان الذين أقام علاقة سرية محرمة مع حماته «إيزابيل»، استمرت طوال فترة زواجه الطويلة من ابنتها «بيجا»، التى دامت لأكثر من ربع قرن، أنجب خلالها فتاتين، كبرتتا وتعلمتا وعملتا، وتزوجت إحداهما، بينما أصبح للأخرى شركتها الخاصة، وهى لا تزال فى منتصف العقد الثالث من عمرها. وقد بدأت أزمة الكاتب الفنان فى التبلور، حينما يفقد تلك العلاقة السرية المحرمة بموت الأم، فانفصلت عنه الزوجة، وتزوجت أستاذًا للكيمياء، الحيوية فى الجامعة، وعادت معه إلى أبحاثها القديمة فى علم الأحياء، وتركزت البطل وحيداً، وقد فقد القدرة على الرسم أو الكتابة، وبدأ يتخلى عن العناية بنفسه، اللهم إلا من

بعض المساعدات التي تقدمها له جارتها التي يصدها أمل ما في الاستئثار به لنفسها. ويرفض البطل كل شيء من محاولات الجارة لإغرائه، إلى قلق الزوجة السابقة عليه، وحتى الانتقال إلى الحياة مع ابنته التي اشترت هي وزوجها البيت الذي كان يعيش فيه جداهما لأماها، فالعودة إلى هذا البيت نفسه تساوى الحياة في قبضة الماضي والتعايش مع كوابيسه.

هذه هي الشبكة الظاهرية للمسرحية، بطل واحد يلعب دوره بمهارة الممثل الإنجليزي الكبير **ألان باتس Alan Bates** ، أربع نساء ابنته كارين، وزوجته بيا، وطبيبته النفسية **ماريون** وجارتها **ريمبيكا**، يجسّن ويذهن في تلك الشبكة الجديدة، التي يعيش فيها وحده بعد أن ترك البيت الذي عاش فيه مع زوجته، والتي صاغها الديكور المسرحي من جدران شديدة، تخفي بقدر ما تبين، فيشعر المشاهد وكأنه في مسرح الدراما الذهنية، التي لا يمكن التفريق فيها بوضوح بين ما يدور في الواقع، وما يجري في وجدان الشخصية. أو كأنه إزاء مجموعة من الفرجيعات الشعرية التي تتجاوب فيها النغمات في

محاولة لسير أغوار العملية الإبداعية نفسها، وقد جعلها الكاتب بنت هذا التوتر الدائم بين الظاهري والباطني، المسموح به والممنوع، الطبيعي والمحرّم.

وتلعب الشخصيات النسائية الأربعة أدوار طبقات مختلفة في اللاشعور يدور بينها ثم وجذب لا يتوقف، في محاولة لكشف سر الفنان الذي لا يمكن إمالة اللثام عنه أبداً فكل محاولات النسوة المختلفة لنفضه أشكالا متعددة من اليقين التقليدي، لا تستطيع أن تنوب عن هذا اللاحق السري الذي تبيد من حياته بالملوث، فمحاولة جارتها **ريمبيكا** للعب دور **إيزابيلا** مرة ثانية في حياته، تبوء هي الأخرى بالفشل، لأن علاقتها **بإيزابيلا** كعلاقة الفنان دائماً بالغن، لا بد أن تنهض على نوع من التوتر الدائم الذي لا يعرف فيه أبداً متى يتحقق الوصال، ومتى يفجئ، فاستحالة العلاقة هي سر تحققها؛ لأن الفن لا يابئ بالحلول السهلة، ولا يعترف بالطرق التقليدية المكلفة، إذ يروى لنا البطل كيف أنه وقع في غرام حماته **إيزابيلا** وهو لا يزال في الثامنة عشرة وهي في الخمسين من عمرها بلغة وقوع الفتى الغر في حبال ريات الفن والجمال لقد كانت ملهمته منذ

اللحظة الأولى، رسمها في صورته، وجاورها في كتاباته. وكيف أن هذا الغرام السري والسحري معا بشفرته الخاصة هو الذي أغراه بمواصلة العلاقة مع الابنة التي كانت تصغره بعام، ليواصل الحياة في أفيائه.

وتتعد المسرحية أن تذكر لنا أن أزمة البطل وتوقفه عن الكتابة وانفصاله عن زوجته عقب وفاة أبويها توافقت هي الأخرى مع بلوغ زوجته الخمسين، نفس العمر الذي التقى فيه بأماها. وكان المسرحية تريد التأكيد على أننا أمام دورة مهمة من دورات الحياة، ما أن يبلغ الإنسان فيها نفس النقطة مع تغير طفيف أصبح فيها المحرم والسري والمرتبط بالمغامرة عابياً ومألوفاً ومقبولاً، ومرتبطاً بالواجب حتى يفقد فيها سحره وأهميته وكان ما حدث في حياة البطل، ليس هو دورة علاقته مع زوجته وعشقه المحرم لأماها، وإنما هي علاقته بالغن بكل ما فيها من غموض وتعقيد . فالغن عند ديفيد **ميتوري** في مسرحيته الشعرية الجميلة تلك، لا يعيش على العادي والواجب والمألوف، وإنما يموت به ويحيى بالمغامرة الدائمة في الأصقاع المجهولة، والمناطق الحرة!

فينيسيا تكرم مارسيل دوشامب

التحريضات المروعة، ٣٠٠ عمل فنى، جمعت كلها من مختلف متاحف العالم والمجموعات الخاصة. وصلت كلها إلى فينيسيا فى سباق مفتوح، فالجميع يعلم أنه يساهم فى تصديق هذه التظاهرة التاريخية. يضم المعرض إلى جانب هذا وذاك وثائق هامة، عن الشخصية اللامعة والظاهرة البارقة فى سماء الحركات التشكيلية الأساسية فى القرن العشرين.

امتدت مداخلاته الفنية من التكعبية حتى السريالية، مروراً بالتعبيرية والمستقبلية والدادائية حاملاً رياح الحداثة، والتي مايزال دويها مسموعاً حتى الآن، وحتى



الجوكندا ذات شارب ولحيه

أعتبر مارسيل دوشامب، أحد أباء الفن المعاصر، مع كل من بابلو بيكاسو وأندى وارول. كما اعتبر رمزاً لمقدرة أصيلة على إحداث التغيير الجذرى فى مفهوم العمل الفنى وموضوعه، ليس فقط فى اللوحة أو التمثال، ولكن فى قسما ت وملامح الحياة الاعتيادية.

فتح بالتسويج راسى الأبواب على مصاريحها تكريماً وتجيلاً مستقيضاً، بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على وفاة دوشامب، مبتكر (صناعات جاهزة) وواضع لحية وشارب للوحة الجيوكوندا، وحامل مذبولة مقبولة إلى المتحف، يضم معرض دوشامب، مسروج

فرانز سارك وبول كلي جماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١١ ، وتأتى بعد ذلك الحركة الدادائية سنة ١٩١٦ بقيادة الشعائر تريستان تزارا وليفيف من فناني وشعراء ومثقفى أوروبا . فى وسط هذا البحر الهائج شارك دو شامب مشاركات حقيقية صاخبة ، كما شارك أيضا فى إصدار مجلة (دى ستيل) التى بثت الصوية فى هذه التيارات المتلاطمة .. فالكلمة يبحث عن الطريق الذى يقضى إلى البعد الرابع ، ويحمل ما أبعد من السطح الظاهرى (المظهر الخارجى) .

بدا دو شامب تصويره ذا المذاق التكعيبى مشاركاً بعض الرواد ، حين فتحت التكعيبية الأشكال وشرعت فى تضريطها وتشقيقها لشرائع أولية بسيطة ، ثم إعادة استخدامها ككائنات يعاد بها بناء الشكل فى هيئة جديدة ، يصعب التعرف عليها ، وعلى أصولها ، بحيث لا تشبه شيئاً معروفاً .

كان دو شامب قد أوشك على الانسحاب تدريجياً من الحركة التكعيبية ، ليقترّب أكثر فأكثر ببعض تجاربه من المستقبلية ، التى صدر بيانها كالآتى «إن جميع الحقائق التى تلقن فى المدارس والمراسم



نافورة ١٩١٧ مجموعة صاعات جامرة

سوفيرينى تأسيس الحركة المستقبلية فى تورينو بإيطاليا وذلك بإصدار بيانها سنة ١٩٠٩ ، ثم يؤسس شاسيلي كاندنفسكى مع

مؤترية من اعمال دو شامب للمكرة



مطلع الألف عام الجديدة . شارك وسامهم فى كل التيارات الفنية الشائرة ، التى تحطم الأوثان ، وتزلزل كل ما هو ثابت ومستقر . إنه واحد من عباقرة هذا العصر ، ولم يهجرنا بعد . إن إبداعاته وابتكاراته قد دشنت فى حينها ، إلا أنها لم تزل بعد تغذى عملية تطور الفن... ولكن كيف يمكن الكتابة عن هذا الرجل المدهش؟ وأى رسالة يمكن استنباطها من ذهنه الذى لم ينضب له معين ؟! وأى إرث أودعه هذا الأب المقتل؟

يبرز دو شامب بشكل قدرى فى السنوات العشر ، قبل الحرب العالمية الأولى . كانت سنوات متوهجة الكشوف ، فالكل يدور حول الرغبة فى تحطيم للتقاليد والأعراف الفنية الراسخة ، سواء كان ذلك رسماً أو نحتاً . ففى عام ١٩٠٤ تأسست الحوشية على يد كل من هنرى ماتيس وموريس فلانمك وأنثريه ديران ، وفى عام ١٩٠٥ تولد جماع القطرة التعبيرية فى ألمانيا ثم يتزعما البلجيكي إميل نولد ، ويبدأ جورج براك وبيكاسو رحلتهم التكعيبية سنة ١٩٠٧ ، ويعلن جاكومو بالا وأومبرتو بوتشونى وجينو

الفن ليمارس هواية الشطرنج ويحصل على لقب فارس ، عمل بالسينما ، ثم عاد ليحتج بالفن إبان الحرب ، شارك اللادائين فكان داداينا ، ثم أصبح سرافيا ، يمش ويصدم ، وهاجم بكل ما أوتي من حيلة نفثى الروح الفاشية والنازية واستنكر الحرب. هاجم الانسجام والنزق السليم ، بل شن حرباً شعواء ضد غباء العقل الأخذ في تمير الحياة . ويعد هذه الحياة الصاخبة يعجز كل شيء وهو في قمة نضجه ، معلناً أن كل شيء هو محض هراء ، وأن الفن لعبة كبيرة لا طائل من ورائها ، فالحياة هي الحياة ، ويموت فجأة في عام ١٩٦٨ بعد عشاء هادئ مع بعض الأصدقاء في بيته بـ : **نويللي** .

● في عام ١٩١٢ ، أي في سن الخامسة والعشرين ، يرسم مجموعته الشهيرة (عارية تنزل بالسلام) و (العروس) و (الملك والملكة بالعرض) ، و (الملك والملكة بالعرض) ، ويعد سنتين (طاحونة الشيكلوثة) وهذه أيضا بالعرض .. إنها لوحات رمزية كحكايات منظومة من القرون الوسطى ، حاوية للأصول والمبادئ الرئيسية لأحد العلوم (SUMMA) .

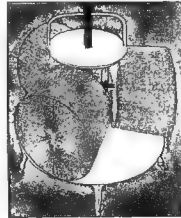


العروس ١٩١٢

عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات ..

لم يستقر دو شامب على شيء. ولم يستقر أيضا بمكان . انقطع عن

لم يعد لها وجود بالنسبة إلينا، لقد أطلقنا أيدينا ثقيلة ، لتجدي كل شيء من جديد ، وإننا لنعلن أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن عصري إلا إذا اعتمد على إحساس عصري محض، فالفن والإحساس لفظان لا يتفصمان.. والحركة التي نسعى إلى تصويرها على لوحاتنا ، لن تكون حركة مجمدة.. .. كان ثمة نقد في ذلك موجة للتكميلية، بوصفها فنا يخلو من الحركة . وإذا عمد الفنان للتكميلي إلى تفثيت الأشكال لإعادة بنائها وفق رؤيته ، فإن المستقبلين عمدوا إلى نفس المسعى ، ولكن بدافع الكشف عن (خطوط القوة) الكامنة في حركتها . شارك دوشامب فنانيه ، شاعراً بالاحتياج لتمثيل الحركة وبفعها للإمام ، وقد حققت لوحته الشهيرة (عسارية تنزل السلم) بجلاء ووضوح تام ما جاء نصه بالبيان «إن كل شيء في حالة جريان سريع.. والأشياء في حركتها تتضاعف إلى ما لا نهاية ، ويتغير شكلها مع تدافعها ، كاهتزازات منطلقة من رحاب الفضاء ، ناسجة خيوطها خلاله .. وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربعة سيقان ، وإنما



مطحنة الشيكلوثة ١٩١٤

لكن بالنسبة لدو شامب ، هذا المخالف الكبير ، لم يكن هذا كافيا ، فقد كان راغبا في الذهاب إلى الاسام ، إلى هناك ، إلى الأبعد ، فالتصوير آلة ، أداة وأنه كويرى يجملى إلى ما أجده . فى عام ١٩١٢ أنتج أوائل أعماله التى سيصلحها طوال حياته ، و تعد نقطة انطلاق فى فن هذا القرن (وضع العروس عسارية بين عزابها كذلك) و (الزجاج الكبير) وهو عمل تصويرى كبير وهام ، انجز على الزجاج ، وبدا ما انجزه كمانط زجاجى كبير ، غنى بالإحالات والإشارات للمستقبل الألى للحضارة.

فى هذه الفترة ، فاجا دو شامب الجميع ، بعقليته البركانية بابتكاره لـ (صناعات جاهزة) ، وهو اصطلاح من اختراعه ، وهو يجده بأنه «سلسلة اشياء متجهة من اختيارات الفنان لسمو موضوع الفن» .. كان العمل الأول (عجلة دراجه) وهو إطار معدنى مأخوذ من دراجة ، ومثبت على كرسى مطبخ «عندما تدور ، يؤكد الفنان - فأنها تعيد لذهنى صورة نيران المدفاه» وتلك معالجة تلميحية ، رمزية ، مجاز متواتر ، اختيارات متلوقة لسير

الأفكار . يتبعه فى العام التالى (فصل المعادن) ثم (الكمن) ثم (نافورة) وهى مبولة مرجحاض تعرض مقبولة ، أما (عقبيه سفر) فهى غطاء آلة كاتبة .. كلها من إنتاج سنة ١٩١٧ وليس مهما فى استخدام الشيء موضوعه ، المهم كيف يختاره الفنان ، كيف يعيد تنسيقه ، كيف يغير من معناه ، كيف يخفى حقيقة الاستعمال الدارج له ، ثم يجعلك تعتقد فى حدائقه ، وأنتك حقاً تراه لأول مرة» .. هكذا نشأت فكرة (صناعات جاهزة) كما لو لم يكن شيئا قد عثرت عليه صدفة ، ولكنه شيء متاح ، يُعطى الفنان ، فيصبح بين يديه مجال للتأمل ، يجب التخطيط له «لتاريخ مشابه ، للحظة مشابهة ، كما لو كان ذلك موعداً» .

مما سبق عرضه يبدو أن للكلمات دلالات واسعة المجال ، فهى فى تصويره «لون لفظي» يُبسبب الأشياء الواناً وأصباغاً جديدة للإسهام فى تحويلها إلى ألعاب ساخرة ، لهذا فدو شامب يعلق أهمية كبيرة على عناوين أعماله لأنها «تنقل المشاهد إلى ناحية أخرى» لكى تساعد على تغيير الوجهة الحقيقية للشيء كما اعتادتها العين.

بهذه الاعمال وعناوينها أراد دو شامب أن يبرز الطبيعة الاستقلالية للفنان ، ويمنحه حرية كاملة ، خالصة ، مقاربة بالواقع العاش ، وهو فى ذلك السياق كان استناداً مؤسسا لهذا الأسلوب الذى شاع بعد ذلك فى مختلف عواصم العالم ، بينما موجبت أعماله ورفضت وحوصرت فى حينها ، وأدانها النقاد والمسئولون بسبب طبيعتها المحرضة والهدامة . كان صعباً على الجميع قبول التخريب ، ومنطق الاحتقار الذى أصاب الثقافة الرسمية فى مقتل ، فطُغ وقارها بالوحل ، ليثبت أنه لم يعد شيء فى مكانه وأن «كل شيء هو لا شيء».. وشأنه فى ذلك شأن الدائنية .. ولما كان دو شامب أكثر أصالة ، فقد التقى مع السريالية بتوجيه أعماله لوجهة أكثر دلالة ، وذلك بفصل الشيء عن وسطه الملوث ، إلى وسط جديد وغريب عنه ، يتيح للعين أن تراه رؤية جديدة ، فيمنحه مقدرة جديدة على الإيهام ، والإلهام ، فيلتقى مع النفس ، فتنبعث منها شرارة نهرها ، مرددة دون ريب معنى خفياً فى باطنها .

دفع الولوج بالأفكار دو شامب لتحطيم التعبيرات الفنية التقليدية ، بينما الإرادة يعرضها «لجمال

الغائر» وفتاحة الأفتال تقتحم الرؤى الحبيسة «الشبكية RETINICA» بالفكر . في عام ١٩٤٦ كان يتذكر «كنت أصارع من أجل ترسيخ البعيد الممكن من اللمذة الفائقة» خاصة نوعية لوحاته ، فحتى مائة عام مضت ، كان التصوير ذا سمة أدبية أو دينية ، كلها في خدمة العقل . وقبل نهاية القرن بقليل اختلفت هذه السمة «ببضع لوحات» أصبح حسياً فاسداً ، وكان مقدر أن يصبح أكثر فساداً وحيوانية ، لقد أردت أن اصنعه مرة أخرى في خدمة العقل . بهذه القوة ، كان دو شامب يؤكد سيادة التعبير الفكري العقلاني للتصوير ، كان ذلك في مواجهة السطحية والتناول الساذج «للمظهر الخارجي» .

قبل قرون خلت صرح ليوناردو دافنشي بأن «التصوير سياق عقلي» موضحاً صورة القرابة مع العلم بشكل مباشر ، إذن .. فقد جسد دو شامب في أفكاره البصرية مفاهيم العلم الحديث في مطلع هذا القرن : التحليل النفسي ، نظرية الاحلام والطرن عند يونج بوجه خاص ، في حين أنه يقرنها بالظواهر الأولية للمعرفة العلمية - الكيمياء - كما سبق لأرتور

شوارتز ذلك ، والآخر هو واحد من أكثر الفنانين أيضاً وحدة في هذا التناول في فنه .

إن (الزجاج الكبير) وهو العمل الفني الذي يجسد هذه الأفكار ، مستبطنا الطاقة النفسية والروحية ، بدأ دو شامب تنفيذه سنة ١٩١٣ ، ولكنه تركه ناقصاً وغير تام حتى سنة ١٩٢٣ ، عندما بدأ يلقي بظلاله على أعماله التالية ، ويمكننا القول إنه استمر يؤثر حتى وفاة الفنان وقام دو شامب بترميمه سنة ١٩٣٦ ، وفي عام ١٩٦١ سُمح لعمل :

أولف ليندي باستنساخه ليعرض بعمرض (الحركة في الفن) ، الذي قام بأعداده متحف الفن الحديث باستوكهولم ، وتلك هي النسخة المعروضة حالياً في بالاسوجراسي . يرتبط موضوع (الزجاج الكبير) بزواج طقس بين السماء (المبدأ الذكري) والأرض (المبدأ الأنثي) ، تمثل تلك لدوشامب (العريس) وأخته سوزان (العروس) ، وكما هو واضح ، فهو فعل مصرح تحريماً شامعاً ، فسفاح القربى ، ظل على مدى التاريخ فسلاً متكرراً ، ومرفوضاً . إن مثل هذا الزواج ، لا يمكن أن يتحقق إلا على مستوى واحد ، حين يسود الجهل والغفلة

كما يشرح دو شامب . فهو يجد في (الزجاج الكبير) العبر الذي يحمله إلى ما هو أبعد من التصوير «الشبكية» التي تُعد لكي يعبر عن عمق الانفعال وتأثير العقل ، لاختراق المساجز - الحائض - الزجاجي بين الأشياء ، الفاصل الوهمي الذي تراكم تلالاً على كامل الإنسان ، فيفرق ويوحد كما يشاء . لابد إذن من التحطيم الخروج من الكهنوت المستحكم ، إلى رحابة أوسع ، إلى عالم نقي جديد ، نستأنف فيه مخمة العقل والنهائ لابعد من السطح «المظهر الخارجي» إلى «الشبكية» السؤال الكبير ، لتأسيس «جسر يحملنا للأخرة» من شقاق اليمين واليسار ، الشرق والغرب ، الشمال والجنوب ، العقلانية واللاعقلانية . وحتى هذه اللحظة كان لا يزال يرسم العالم . فماذا نقول لهذا الأب للجنبت ، بعد أن ابتعدنا عن هذا التراث الفني النقي في صالات المعرض ، بين جيوكندة ذات المشاورب ، وإطار الدراجة اللثيث بكرسي ، ومتحف مهياً دائم العمل ٢٤ ساعة ، لجمهور مازال يتغرس عالم رجل مقتنع بأن الفن كائن قبل كل شيء «ألة ووسيلة تسهم ذاتية .. كالافنون» .

ميلينا ميركوري وزيرة الثقافة اليونانية في اليونسكو

تتميز منظمة الأمم المتحدة لتربية والعلوم والثقافة بأن خطابات الدول الأعضاء فيها كثيراً ما تتضمن مصصاً أدبية ولاغربة في ذلك فهي المنظمة الوحيدة التي تعنى بالثقافة في منظومة الأمم المتحدة .

وقد الفت وزيرة الثقافة اليونانية والمثلة الشهيرة ميلينا ميركوري خطاب اليونان في الدورة السابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو وانعقبته بقصيدة شعرية للشاعر الشهير يانيس ريتسوس، وهو شاعر يوناني ولد عام ١٩٠٩ وأعاد تفسير الأساطير الإغريقية من خلال رؤية شعرية جديدة وعلى ضوء

الصراعات الاجتماعية والسياسية المعاصرة والقصيدة التي تحمل عنوان «السلام» كتبها الشاعر في اثينا في يناير ١٩٥٣ تلتى في وقت تركز فيه الأمم المتحدة على السلام وتبأور فيه منظمة اليونسكو ما يطلق عليه اسم « ثقافة السلام ».

وقد كان أداء ميلينا ميركوري وهي ممثلة سينما ومسرح شهيرة فضلاً عن نشاطها السياسي في الحركة الاشتراكية مؤثراً وقويماً، وجاءت الترجمة العربية التي قامت بها السيدة نهاد سالم موفقة تماماً. وتجدر الإشارة إلى أن السيدة نهاد

سالم قامت بترجمة رباعيات صلاح جاهين إلى الإنجليزية ونشرتها أخيراً في كتاب وفيما يلي نص قصيدة ريتسوس:

السلام

أحلام الطفل هذا هو السلام

حلم الأمهات هذا هو السلام

همسات الحب في ظل الشجر

هذا هو السلام

الآب العائد في المساء

والإبتسامة العريضة في عينيه

والفاكهة ملء سلة يديه

وعلى جبينه حبات العرق

كانها قطرات الندى فوق جرة ماء	أى ساعة	هو أبجدية الخير عند أقدام الفجر
يبرد على النافذة	لن نرى إلا السماء تبهز النظر	عندما تقول «يا أخى» عندما تقول:
هذا هو السلام	تدق فى الأفق	«غدأ» نبدأ البناء
وعندما تندمل جراح العالم	عندما تتحول السجون إلى مكتبات	عندما نبنى ونغنى
وتزرع الأشجار فى الأرض	وتجلجل الأغنيات فى الليل	هذا هو السلام
التي حراثتها القنابل	من باب إلى باب	عندما لا يشغل الموت سوى حين ضيق فى القلوب
عندما تزدهر براعم الأمل	عندما يطل القمر من وراء السحاب	وتتشير المداخل نحو طريق السعادة
فى قلوب سويتها المحارق	مشرقاً كوجه العامل الذى تزين لسهرة المساء	عندما يتساوى الشاعر والعامل
عندما يرقد الموتى أخيراً بلا آتين	هذا هو السلام	لحظة استنشاق عطر قرنفلة الشفق
موقنين أن دماءهم لم تسد سدى	عندما لا يكون اليوم المنصرم ضائعاً	هذا هو السلام
هذا هو السلام	وإنما نبتة تورق فريحة كل مساء	إخوانى وأخواتى فى السلام وحده
السلام هو رائحة وجبة طيبة فى المساء	وبوماً ربحناه بالسواعد	يستطيع العالم أن يتنفس ملء رئتيه وملء أحلامه
هو عدم الخوف لصوت سيارة	هذا هو السلام	إخوانى وأخواتى
تقف فجأة فى الطريق	السلام هو سنابل القمح المشرقة	اليد فى اليد
هو طرقات على الباب نعرف أنها ليست إلا لصديق	فى حقول الصيف	هذا هو السلام
ونعرف أننا إذ نفتح النافذة فى		ت: نهاد سالم

إصدارات جديدة



«**ضبياء طمان**» صدرت الشهر الماضي عن دار الحوار للنشر والتوزيع باللانقية، تقع المجموعة في ٨٠ صفحة من القطع الصغير، وتشتمل على ثلاثة وعشرين عملاً تتميز باللغة الشعرية المكثفة والروح الحداثية الواضحة.

● **الشاعر الفلسطيني** «عن الدين المناصرة» صدر له في الفترة الأخيرة كتاب جديد بعنوان: (حارس النص الشعري)، ويسجل الشاعر في هذا الكتاب شهادته

(علم الدين) للرائد الكبير بتقديم «د. سمير سرحان».

● **صدر عن دار (قضايا فكرية للنشر والتوزيع) كتاب نقدي بعنوان: (الساق على الساق للشدياق.. مبناه واسلوبه وسخريته) من تأليف «سليمان جبران»** يأتي الكتاب في إطار سلسلة بعنوان: في طريق التنوير، ويقع ١٣٦ صفحة من القطع المتوسط.

● **(روح المغناطيس)، مجموعة قصصية جديدة للاديب السكندري**



● **في إطار الإحسان بالدخري** النوية لوفاة علي مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٢)، أصدر المجلس الأعلى للثقافة كتاباً بعنوان «علي مبارك.. رائد التحديث المصري»، يتضمن قصماً عن حياة الرائد الكبير كان قد استخرجه الدكتور محمد دري بك الحكيم من كتاب (الخطط التوفيقية) عام ١٣١١ هـ. كما أصدر المجلس بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلداً يضم الجزء الأول والثاني من رواية



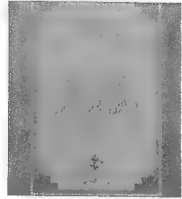
حاضر الوضع الأدبي في مصر الدكتور حمدي السكوت.

● **الأديب الميسبي إبراهيم الكون**، صدرت له مؤخرًا رواية جديدة عن (دار التنوير) اللبنانية بعنوان (الخير)، تقع الرواية في ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط.

● صدرت عن (دار الهلال) بالقاهرة للترجمة العربية لرواية الكاتب المصري القديم في فرنسا «الخير قصيرى»، الرواية بعنوان (العنف والسخرية)، وكانت قد فازت منذ عامين بجائزة الأكاديمية الفرنسية، وقام بنقل الرواية إلى العربية «محمود قاسم».

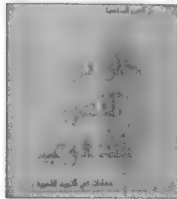
الثلاثة الأولى حول رؤى نقدية عن كتاب (الديوان) وكتاب «طه حسين» (في الشعر الجاهلي) ومقدمة لويس عوض لكتاب (برومثيوس طليق).

● صدر العدد رقم (١٣) من مجلة (دراسات عربية وإسلامية) التي يشرف على إصدارها الدكتور «حامد طاهر» رئيس قسم الفلسفة بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة، ومن أهم الدراسات التي اشتمل عليها هذا العدد دراسة بعنوان (ولاية الفقيه ونظام الحكم في الإسلام) للدكتورة أمية أبي السعود، ودراسة بعنوان (التداخل بين علم النحو وعلم المعان) للدكتور محمد فتوح، ودراسة عن



الشخصية حول التجربة الشعرية، من خلال فصول ستة عناوينها كالآتي: (النص الأدبي والعلوم الإنسانية - نص الوطن ووطن النص - نرجس الكلام الأول - ولادة القصيدة - بيان في فضائح النص - تحديث الحداث). صدر الكتاب في ١٤٠ صفحة من القطع الكبير عن (دار كتابات) اللبنانية.

● (البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث) هو عنوان كتاب جديد للدكتور سعيد البحراوى، صدر الكتاب عن دار «شوقيات» للنشر والتوزيع بالقاهرة اشهر الماضى في ١٢٠ صفحة من قطع الكبير، وتندرج فصول الكتاب



أصدقاء إبداع

القصة

يرسل من إنتاج اشار إليه في رسالته ...

ومن المنصورة - وصلت إلينا رسالة من الصديق محمد عبد الواحد حاملة ثلاث قصص قصيرة نرى أنها قصص جيدة ، والكاتب يميل إلى الاتجاه الواقعي في كتابته ونهنته على تلك القصص ومن ثم نريد التواصل مع إنتاجه ، الذي يدل على أنه كاتب غير مبتدئ، وإن كانت الموضوعات التي عالجه مطروقة لذا نطلب منه المواصلة، حتى يصل إلى أسلوب خاص له في الكتابة، ونظن أن هذا ليس بعيداً على الصديق محمد عبد الواحد

ولقد اخترنا عدداً قليلاً من النماذج التي وصلت إلينا يمكننا أن نلفت نظر أصدقاء الباب إليها، حتى يشتركوا معنا في فتح دائرة الحوار مع أصحابها، ولكي تكتمل الدائرة بين الكاتب والقارئ

بالكلمات فقط، لكي يخلق قاصداً كبيراً مثل يوسف إدريس ، أو إيواف الخراط أو روائيا كبيراً مثل نجيب محفوظ، أو فتحي غانم أو شاعرا كبيراً مثل صلاح عبد الصبور أو أحمد حجازي، فورا كل هؤلاء تجربة إنسانية كبيرة، يمثل ما لديهم من تجربة ثقافية عريضة

ومن الرسائل التي وصلتنا في الفترة الأخيرة رسالة الصديق المغربي - سعيد بوكرامى - والتي يقول فيها: «يسعدني أن أخط لكم هذه الكلمات للتحية والشكر والتهنئة بإصرار المجلة على تجديد مساهراتها الإبداعية والفكرية في جو من الحرية والإبداع والالتزام، ولحبنا المتزايد لهذه المجلة التي نعتبرها هنا في المغرب الأقصى قلادة إبداعنا العربي المحاصر » ونعد الصديق بوكرامى بسان نواصل الحوار معه عبر ما يمكن أن

لاتزال نحاول قدر الإمكان عبر صفحات هذا الباب أن نكتشف في توبة وروية مبدعي المستقبل، وعندما ننشر نصاً لأحد الأصدقاء سواء أجرينا عليه بعض اللمسات أو لم نجبر، فنحن نرى أن ذلك النص - وينشره على صفحات المجلة - يحمل نوعاً من البشارة بميلاد جديد، يجب ألا يقف صاحب النص أو صاحبه عند هذه الشهادة بل إن من الواجب عليه أو عليها أن يواصل الطريق الشاق، والأشق في رعاية موهبته، لا بالكتابة وحدها، لكن بالثقافة والانفتاح على مختلف فروعها؛ حيث تواتر الوعي لدى الإنسان في نهاية القرن العشرين تتشابه، وتتواصل، وتتداخل، ولا يمكن أن يوجد قاص أو روائي جيد أو شاعر جيد، دون أن يكون معنياً بثقافة عصره على الأعم، وثقافة شعبه الوطنية على الوجه الخاص؟. فلا تكن الرغبة في الكتابة، أو قدرة صاحبها على التعبير عن ذاته

النماذج

«غليان»

بسمه محمد

خرجن من الأنبوب الخانق .. تنازلن سويًا وفي
تسرع أهرج إلى الإناء الصغير ... واندفعت هي الأخرى
في حقد دفين من داخل أنبويها تضرب قعر الإناء .. في
البداية تكوين على قاع الإناء وجدراؤه في تزامم حتى
انطلقت إجداهن إلى السطح متنقصة الصعداء وتوالين
وراءها .. كن يكون جماعات صغيرة وعندما تكتمل
مجموعتهن يدرن حول أنفسهن بشكل بيعث على الغثيان
ويأخذن في الانتفاخ .. كانت إجداهن تنتفخ حتى تنفجر
في صوت مكتوم ويكررن نفس الشيء وراءها دون اتعاظ
فيأخذن في الانتفاخ قهر ما يستطعن حتى يبلغن حد
الانفجار .. كن يملأن السطح ويمنعن الأخريات من
الوصول رغم انفجارهن وكانت هي تتراقص متفجئة في
شمانة صفراء واشتدت على ساكنات القعر فاندفعن في
سبيلهن لأخذ مكانهن على السطح أما هي فلم تلحق أن
ترقص رقصتها الشامنة إذ اندفعت الانتفخات على
السطح ودفعن الغطاء فتوجهت في شدة وانطفت .

ومن الصديقة «حنان محمد السعيد» وصلت
القصة التالية بعنوان التفاحة الممنعة ، وهي قصة
رمزية استطاعت فيها «حنان» أن تسقط مشاعر بطلتها
على التفاحة ، والتفاحة ، كانت معادلاً موضوعياً للمرأة
التي تحس بذاتها وبجمالها ، وبرغبة الآخرين فيها ، ومن
ثم تمنع على الجميع ، وفي النهاية تفقد الجميع .

الانموذج الأول للصديق طارق السيد إمام من
دمهور ، وكان قد قدم من قبل للمجلة عدداً من النماذج .

طوقس أنثوية طارق السيد إمام

صنع مصيدة زرقاء .. كي يصيد اليمام ليلة العرس .
جعل جدرانها من لون مياه البحيرة . كانت اليمامات
تتساقط من نقطة في السحاب .. إلى نقطة عند مركز
المصيدة . لاحظ أن إجداهن وقد سقطت معهن تخرج
صوتاً كالنحيب .. وهن من حولها ينحن . اقترب منها ..
كانت أكبر اليمامات وهن من حولها في حلقة واحدة
صيرن دائرة بيضاء .. كن يصنعن من رمل الأرض للزرقاء
للمصيدة ... مكاناً مستطيلاً من نرات التراب التي
اختلفت بماء أجسادهن . فصارت طينا بلون مياه البحيرة
تجمع صانعا مقبرة زرقاء . ثم صيبن ماء أجسادهن
صانعا ينبوعاً أزرق . كانت الأولى لا تزال تنحب .. وهن
صيرن حلقة من غناء هستيري ويدان مع انتظام النغم
وتماشي مع حركة الأجساد .. يُخلجن إجداهن .. وقد
اغستلت بماء ينبوع .. في المستطيل الأزرق . وفي حركة
واحدة أخذن يتحللن .. ثم انفجرتن من حولها ... باكيات .

ومن النماذج الواعدة . وصلتنا أيضاً من الصديقة
«محمد أقصومة» بعنوان «غليان» ، وهي تدل
على مقبرة ملحوظة على التامل تبشر بكتابة .

ثم سرحت بفكرها بعيداً وافاقت على حقيقة أنه إن لم يقتطفها أحد ستذبل على الشجرة وتموت دون أن يدري بها أحد .. لا ... لا بد من إعادة النظر في تمنعها هذا

وروقت تنتظر الراغبين ، إلى أن جاء يوم ورأت فيه شاباً وسيماً يمد إليها يداً مرتعشة ويخشى أن تتمنع عليه وترد يده خائبة ولكتها. حالت إليه حتى أصبحت في متناول يده .

ومشى إلى بيته يتختر ويمعبل من الفرح بعد أن حظى بالتفاحة أمل كل شاب .

وفي الطريق إلى البيت لاحظت أن في يده الأخرى لفافة صغيرة فلحذت تسال نفسها ، يا ترى ماذا يحمل في يده ، إلى أن وصل إلى بيته فوجدته يلقيها على أقرب منضدة ثم يخلع قناعاً من على وجهه ، كان ساتراً لميوب كثيرة .

فانزعجت لهولة ، ثم وجدت عزاء لها وهو معرفته لقدرها جيداً ووجدته يفتح اللفافة فإذا بها جميز أخذ يكله بنهم واشتهاء ولا ينظر إليها .

فلقد أدركت أنه ما أراد التفاحة إلا لأن يحصل على لقب «قاطف التفاحة المتمنعة» .

وجاءه صديق لزيارته يوماً فوجده ملقياً بالتفاحة بأعمال ويكل الجميز بشراهة .

فقال له مستكثراً .. ما هذا أتفضل الجميز على التفاح ؟؟

فكان رده يا صديقي أنا لا أحب إلا الجميز !

وما أخذه على القصة شيئاً من السذاجة وبعض الأخطاء النصوية والإملائية التي أرجو أن تتخلص منها حنان في أسرع وقت ، حتى تتألق موهبتها .



«التفاحة المتمنعة»

حنان محمد السعيد

هناك على أعلى الشجرة ... كانت تجلس تفاحة ناضجة لامعة وكانها تجلس على العرش لا تملك إن رايتها إلا أن تقول سبحان الله الذي أبدع كل شيء صنعه !!

وكانت هذه التفاحة تنظر من عليانها كل يوم لتشبع غرورها من عشرات الأيدي التي تمتد إليها تحاول كل يد جامدة أن تقتطفها ولكن هيهات .

إلى أن جاء يوم فإذا بعينين تنظران إليها بمنتهى الحنان ويد تمتد نحوها في رفق فمالأت إليه ولكن فجأة وقبل أن يقتطفها لفت نظرها أن يده قد عفرت بتراب الكفاح والجهاد في سبيل لقمة العيش فابت وتمنعت وتأنفت من تراب يده وتشبثت بفرع الشجرة فلم يتمكن من قطفها ومضى لحال سبيله .

وظلت تسعد بالعشرات الذين يريدونها وتسعد أكثر بالتمنع عليهم. ثم جاء اليوم الذي نظرت فيه بكبريائها للعهود فرأت مريميها قد انصرفوا عنها إلى باقي الفواكه الأخرى حتى أنه لم يعد لها مريدون .

يا إلهي ماذا حدث ؟؟

إلى هذا الحد فقط جاذبيتها ؟؟

رجلٌ صغير .. بسيط .. فى صمت يأكل، ويعبأه لهما نفس الإصرار .. ذات التحدى .. رغم شجن اللحظة ابتسمت .. عادت لكوب الخشاف، رشفت منه فى قناعة المؤمنة .. تجلجت وهى تتناول الوان طعام «الراحل الموجود»، و«وليد» كآبيه يضيف المزيد من الملح !!

«صورة الأستاذ أسعد»

فى طاير الصباح سعد إلى منصة الشرف .. تناول شهادة التقدير الممنوحة له فى «عيد العلم» من ناظر المدرسة .. كان الأول على المدرسة فى فن الرسم .. هبة السماء له ... حين نزل السلم، صافحه «الأستاذ أسعد»، وهو فى غبطة لا تنتهى؛ فتلמידه تفوق على جميع الاقران والصفوف بالمدرسة الابتدائية

يوم إعلان نتيجة «الثانوية العامة»، صمم على الالتحاق بـ «كلية الفنون الجميلة» .. هكذا نصحه «الأستاذ أسعد» بعد تخرجه فى «المدرسة الابتدائية» ... الى على نفسه أن يرسم صورة «الأستاذ أسعد» من الذاكرة، ويكوان الزيت وعلى قماش مشدود .. تماشاً ككبار الرسامين .. وبعد أن ينتهى من رسمها يعطيها لـ «صانع البرايز»، وضع اللسمات الأخيرة لصورة الرجل .. انتظر عدة أيام حتى تجف الألوان الزيتية .. عدة أيام وتبدأ دراسته بـ «كلية الفنون الجميلة» .. سلمه «صانع البرايز» الصورة .. إطارها من خشب فاخر مطلى بالذهب .. تعب كثيراً حتى استطاع أن يعرف عنوان «الأستاذ أسعد» (منذ عامين خرج على المعاش) .. دق الجرس .. انفرج الباب .. أدخلوه إلى صالون المنزل .. بحث عيناه عن استاذہ .. طال انتظاره، كانوا جميعاً ينظرون إلى صورة «الأستاذ أسعد» المعلقة خلفه على الحائط، وقد برزت على ركنها الأعلى «شارة الحداد»!

ونختم بالصدیق الادیب الشاب يسرى كمال ابن قرية توشكى النوبية بالقصوصتى «الخشاف الأخير»، «صورة الأستاذ أسعد»:

«الخشاف الأخير»

يسرى كمال

«وانطلق الآن مدفع الإفطار .. صوماً مقبولاً وإفطاراً شهياً .. إذان المغرب حسب التوقيت المحلى لمدينة القاهرة، وعلى السادة الغيمين خارجها مراعاة فروق التوقيت» ... بسُلمت: «اللهم لك صُمت، وعلى رزقك أفطرت» ... وقيل ارتشافها الخشاف دمعت عينها .. تذكرته يوم أن رشف الخشاف لآخر مرة معها .. عندما ذهب ولم يعد ثانية .. كان دوماً يعود إليها فى زيه «الكاكي» .. زى الميدان .. يعود فيحدثها عن التدريبات، والعرق يبلل كل جسده .. كيانه .. يحكى لها عن دموع الرجال المتجمرة انتظاراً للحظة الخلاص. تركت الكوب، ونهضت تاركَةً المائدة .. ذهبت إلى رجليها الراحل .. إلى «صندوق الذكريات» .. فتحت: فوجئته مرسوماً على الصور.. سمعت صوته الغدب ينطق على سطور رسالته إليها وهو بالجبهة .. صورته معها يوم «الخطبة» .. وهو يضع «الدبة» فى بنهرها الأيمن .. صورة «الزفاف» .. صورتها يحملان «وليد» يوم «السبوع» .. حكم فى الأيام سريرة الخطى!! فد «وليد» أصبح الآن فى سبيله للحصول على «ليسانس الآداب» .. متفوقاً .. يفخر دوماً بأبيه الذى لم يره !! ... تذكرت «وليد» .. فككت دموعها الدائمة .. عادت إلى المائدة ..

.....

أجابته بأنها خرجت للشرفة كي تطمئن على «الدجاج»؛ وتلقى بعض الذرة .. تنظر إليه فتراه مثله ..



لوحة من أعمال الفنانة : رباب نمر احمد
من معرض إبداعات المرأة المصرية إحتفالاً بمئوية علي مبارك

Biblioteca Alexandrina



0532190